

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOME
XVI
1979

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des
Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste
de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint :

ION ZAMFIRESCU

Membres :

SIMION ALTERESCU
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
MIHAI FLOREA
ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie
ALFRED HOFFMAN
GEORGE LITTERA
RADU POPESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOȘARU
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaires scientifiques de rédaction :

OLTEEA VASILESCU (Théâtre, Cinéma)
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (Musique)

Secrétaire de rédaction :

YVONNE OARDĂ

LA REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE,
MUSIQUE, CINÉMA, paraît une fois par an.

Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à
« ILEXIM — Serviciul Export-Import Presă », P.O. Box 136-137,
tél. 11226, Str. 13 Decembrie nr. 3, 70116 București, România,
où à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange
ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction : 196,
Calea Victoriei — 71104 București, tél. 50.56.80

Adresse :

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125 — 71021 București, tél. 50.76.80
ROMÂNIA

SIGNIFICATIONS ET DIRECTIONS DANS LA MUSIQUE, LE THÉÂTRE ET LE FILM CONTEMPORAINS

ION TOBOȘARU, Réflexions sur l'esthétique du théâtre roumain contemporain	3
DOINA DAVID DIACONU Theatre — a Tentative Model of Approach	13
GEORGE LITTERA, Aperçu sur l'histoire nouvelle du documentaire roumain	25
CORNELIU DAN GEORGESCU, Considérations sur une « musique atemporelle »	35
SPERANȚA RĂDULESCU, Quelques considérations sur la communication artistique musicale de la perspective du système sémiologique de Luis Prieto	43

COORDONNÉES DU SPECTACLE THÉÂTRAL

ILEANA BERLOGEA, Liviu Ciulei, metteur en scène shakespearien	51
ION CAZABAN, L'Espace théâtral dans la conception des scénographes roumains contemporains (Étude introductive, suivie de textes de : Paul Bortnovschi, Teodor Constantinescu, Vittorio Holtier, Dan Jitianu, Mircea Matecaboji)	65

INTERPRÈTES, RÔLES, CRÉATIONS DANS LE THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN (II)

George Vraca, Ion Fintesteanu, Jules Cazaban, Eliza Petrăchescu, Nicolae Tomazoglu (SIMION ALTERESCU)	83
Leopoldina Bălănuță, Gina Patrichi, Ileana Predescu, Mircea Albulescu, George Constantin, Victor Rebengiuc (ANA MARIA POPESCU)	94

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE DU CINÉMA ROUMAIN

FLORIAN POTRA, L'Évolution de la comédie à l'« époque ancienne » du cinéma roumain	107
--	-----

CHRONIQUE

Théâtre — théâtrologie (<i>Medeea Ionescu</i>)	119
La Vie musicale (<i>Radu Stan</i>); Le Symposium International « Musica Antiqua Europae Orientalis » — Bydgoszcz, septembre 1978; Session de musicologie au séminaire d'études américaines de Salzbourg (Autriche) (<i>Elena Zot- toviceanu</i>)	124
Film — filmologie (<i>Manuela Cernat</i>)	132

COMPTES RENDUS

ION TOBOȘARU, <i>Principii generale de estetică</i> (<i>Ioana Mărgineanu</i>)	139
ION VARTIC, <i>Radu Stanca. Poezie și teatru</i> (<i>Elisabeta Munteanu</i>)	140
ILEANA BERLOGEA, <i>Teatrul american de azi</i> (<i>Ioana Mărgineanu</i>)	141
GEORGE BREAZUL, <i>Pagini din istoria muzicii românești</i> , vol. I—IV (<i>Constantin Stih-Boos</i>)	142
TIBERIU ALEXANDRU, <i>Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii</i> (<i>Constantin Stih-Boos</i>)	144

TRAVAUX PARUS

Théâtre—Musique	147
---------------------------	-----

SIGNIFICATIONS ET DIRECTIONS DANS LA MUSIQUE, LE THÉÂTRE ET LE FILM CONTEMPORAINS

RÉFLEXIONS SUR L'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE ROUMAIN CONTEMPORAIN

Ion Toboşaru

Rapportée à l'esthétique générale, l'esthétique du théâtre représente une discipline à part, qui se propose d'étudier le phénomène théâtral dans toute sa complexité. Les tentatives pour définir l'esthétique théâtrale s'intègrent dans l'histoire de la culture nationale et universelle : des auteurs réputés ont émis dans leurs œuvres des réflexions substantielles au sujet de la dramaturgie, de la création scénique ou de l'accueil du spectacle, du fait théâtral. Des personnalités marquantes de la pensée esthétique roumaine, faisant une analyse directe ou indirecte des aspects du développement théâtral dans des ouvrages de référence, ont formulé des constatactions pertinentes et lancé des appels pour rendre plus dynamique la création littéraire dramatique et l'art du spectacle. À l'époque de la révolution de 1848, Cezar Bolliac et Vasile Alecsandri ont milité pour un théâtre à même de répondre aux nécessités spirituelles, civiques et patriotiques du peuple. Plus tard, Mihai Eminescu, en tant que dramaturge et chroniqueur dramatique s'est préoccupé aussi du sort du répertoire dans la culture théâtrale ainsi que de la création de l'art de l'acteur. Ion Luca Caragiale a réussi à élaborer dans ses écrits un système d'esthétique théâtrale, plaidant pour une spécificité de la littérature dramatique et l'autonomie du spectacle. La verve du dramaturge s'est transmise dans la chronique dramatique annonçant la prochaine affirmation du théâtre roumain moderne. Vers la fin du XIX^e siècle, Titu Maiorescu et Constantin Dobrogeanu-Gherea intégraient à leurs études de critique et de théorie littéraire les problèmes d'esthétique concernant la dramaturgie, l'importance et l'efficacité du théâtre dans le processus de développement de la culture nationale. Les traditions avancées de l'esthétique théâtrale sont valorisées dans l'histoire des idées esthétiques du début du XX^e siècle, dans l'œuvre de Garabet Ibrăileanu et dans celle de Eugen Lovinescu. Remarquables s'avèrent les idées de Camil Petrescu intégrées dans l'aire de la pensée théâtrale européenne, les systématisations de Ion Marin Sadoveanu, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu ou Mihail Sebastian, en tant que gens de théâtre. Tudor Vianu, Mihail Ralea, Lucian Blaga, George Călinescu, Mihnea Gheorghiu ap-

profondissement dans la culture humaniste les aspects essentiels de l'esthétique théâtrale, en cultivant les données théoriques de l'art scénique réaliste et l'influence du spectacle sur la formation du public et en étudiant les vertus de la littérature dramatique classique, nationale et universelle, dans le processus d'affirmation de la culture théâtrale. Les orientations esthétiques du théâtre contemporain sont éclaircies et fortifiées par la politique culturelle du Parti Communiste Roumain, par son programme idéologique, par un ensemble de mesures efficaces ayant tracé les perspectives d'avenir du théâtre roumain en concordance avec l'évolution de la société socialiste multilatéralement développée, créant un climat politique, idéologique et culturel-éducatif digne de l'ascension de la création théâtrale actuelle.

Les tentatives de définir l'esthétique théâtrale aujourd'hui ont eu en vue les aspects pluridisciplinaires, de contact, des disciplines humanistes, les efforts conjugués visant à établir un statut spécifique, propre. Il est évident que la problématique de l'esthétique théâtrale gravite autour des interrogations suscitées par la dramaturgie et ses innovations en rapport avec la tradition et la modernité de l'art scénique, la dynamique d'un public hétérogène aspirant vers l'homogénéité, le réflexe socio-culturel de la qualité du spectacle théâtral d'art, nécessaire pour faire l'éducation esthétique du public et élargir son horizon de connaissances, pour cultiver sa sensibilité au beau, au bon, à l'éthique et au

civique, unités qui se constituent organiquement dans le fait théâtral, contribuant à la formation du profil spirituel complexe, de souche révolutionnaire, du peuple entier. En ce dernier quart du XX^e siècle, les séismes qui se produisent dans la sphère des connaissances humaines, des sciences prises d'assaut par la révolution technico-scientifique, dans la recherche pluridisciplinaire elle-même, impliquent la construction du statut de l'esthétique théâtrale à l'aide d'un surplus de données offertes par la théorie, la critique de théâtre, la psychologie et la sociologie de la création théâtrale. Avec prédominance, les accents de psychologie et de sociologie de l'art du spectacle, dynamisés par les principes du matérialisme dialectique, sont inclus dans le corps des éléments essentiels constituant l'esthétique du théâtre, dans le processus de la création littéraire-dramatique et du spectacle. La lucidité du fait théâtral, le caractère engagé de la création scénique, la création consciente de l'art de l'acteur et l'aspiration de l'acteur-interprète de se transformer en acteur total, les vertus de la mise en scène, la capacité du metteur en scène de s'affirmer comme exégète et architecte de l'art du spectacle, l'ouverture de la création théâtrale vers un public nouveau, les tentatives de généraliser l'éducation esthétique sont autant de problèmes qui demandent à être étudiés par l'esthétique de l'art théâtral, successivement et simultanément, à travers les « emprunts » qu'offrent les disciplines adjacentes, frontalières.

Pour la définition du concept de théâtre on part de l'idée que ses éléments composants : littérature dramatique, art scénique, public forment une entité indestructible. Dans le cadre du fait théâtral, la littérature dramatique occupe une place importante. Les images littéraires-dramatiques se réintègrent dans la sphère des images scéniques, leur spécificité devant concourir et se compenser par la finalité de l'acte théâtral. La polysémie de l'œuvre dramatique crée de multiples possibilités pour son interprétation, les vertus de la littérature dramatique étant mises en valeur par les dimensions idéologiques du fait théâtral. Les virtualités engagées du théâtre, la substance de la littérature dramatique et de l'acte scénique contribuent à l'éducation esthétique du public.

La primat de la littérature dramatique dans la sphère du fait théâtral constitue un faux problème. L'important ce n'est pas le processus de hiérarchisation des composantes et des facteurs du spectacle théâtral, mais sa réussite. La littérature dramatique se justifie par le spectacle. La raison d'être de la littérature dramatique est conçue par sa valorisation scénique. Le problème du « primat du texte » sur l'art scénique est en permanence soulevé par la création dramaturgique mais la mesure dans laquelle l'œuvre dramatique se reflète dans le spectacle est déterminée par la création du metteur en scène. L'unité entre le texte et les vertus de l'art scénique représente la prémisse de l'affirmation du théâtre contemporain. La nature spécifique de la littérature dramatique consiste dans la réalité construite par l'auteur grâce à des actions intérieures et extérieures, à la composition dramatique, au sujet et au conflit dramatique, à la structure du dialogue et du monologue, au personnage converti en type, héros, anti-héros, prototype, archétype. La vision active, engagée et révolutionnaire du dramaturge crée les prémisses qui peuvent être fructifiées dans la création scénique. La grammaire mentale de la littérature dramatique — au-delà des catégories : message, thème, sujet, construction par le conflit et l'action (scène, épisode, tableau, acte, partie), typologie, caractères, expression verbale en dialogue ou monologue, renforcée par les valeurs stylistiques — opère avec le critère de la classification de la dramaturgie sous le rapport de la diversité des genres et des espèces : à la tragédie, à la comédie et au drame s'ajoutent le mélodrame, la farce, l'épopée, les spécialisations du drame dans son ouverture sociale, psychologique, historique. Dans le théâtre contemporain, la rigueur des classifications est atténuée par les expérimentations concernant la confluence et l'interférence entre genres et espèces. La circulation des thèmes et des motifs met ensemble des traditions de sources diverses, enrichissant l'art du théâtre et le préparant pour de nouvelles perspectives esthétiques commandées par la société socialiste et les éléments inédits de l'univers humain contemporain. Le tragi-comique, l'absurde, le grotesque, la farce tragique, avec leurs virtualités et leurs limites, créent un cadre théâtral où les possibilités d'expression artistique de la réalité sociale atteignent

de grandes amplitudes. Les genres et les espèces se développent d'une façon inégale; certains d'entre eux seulement, en fonction des mutations socio-politiques de l'époque contemporaine, acquièrent des propriétés nouvelles. À notre époque, l'épopée nationale occupe en dramaturgie des territoires larges et justifiés. L'histoire demande à être repensée et transfigurée artistiquement dans le timbre du temps où nous vivons. L'épopée nationale acquiert de la sorte des droits légitimes. Le profil de l'histoire contemporaine de la Roumanie au XX^e siècle, l'ampleur des forces sociales entraînées dans la construction de la société socialiste multilatéralement développée réclame forcément la création d'une dramaturgie qui puisse mettre en valeur la physiologie des classes sociales et des forces progressistes qui ont accéléré les succès remportés de nos jours par la Roumanie révolutionnaire. L'héroïque, le monumental ou le sublime en dramaturgie se manifeste en égale mesure que les catégories de la comédie satirique, que les espèces de la comédie contemporaine revifiées dans le paysage de la littérature roumaine actuelle. De la sorte, à côté du drame historique de Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Titus Popovici, Dumitru Radu Popescu, Alexandru Sever, Horia Lovinescu, Marin Sorescu, Mircea Radu Iacoban, Mircea Brădu, la comédie est présente avec ferveur dans la création de Aurel Baranga, Paul Everac, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Theodor Mănescu, auteur du genre « sérieux » de la comédie actuelle, Dumitru Solomon, Paul Cornel Chitic, Gheorghe Vlad.

Les problèmes de la dramaturgie contemporaine relèvent des aspects complexes, déterminés par les continus renouvellements qui se produisent dans la société socialiste. La dramaturgie est appelée, aujourd'hui, à s'inspirer de l'univers social humain des réalités fertiles pour le temps que nous scrutons, à projeter dans une typologie convaincante héros et faits dignes à relever, à aborder des conflits authentiques, à mettre en évidence, en un émouvant message esthétique, politique et patriotique, civique et moral, les idées tourmentées de la contemporanéité; en même temps, la diversité stylistique et ses moyens variés d'expression et de communication devront porter l'empreinte de l'idéologie révolutionnaire, l'esprit de la politique de notre parti. Les exigences sous le

rapport thématique de la littérature dramatique contemporaine contribuent à la fortification du répertoire. Dans la même mesure, nous estimons que la littérature dramatique classique elle-même, nationale et universelle, soumise à l'esprit sélectif, adaptée aux exigences actuelles du mouvement théâtral, impose l'élaboration d'un répertoire ancré dans le présent et en une perspective de durée. À ce point de vue, l'esthétique du spectacle contemporain national réclame tout naturellement l'application de critères sélectifs, à même d'assurer l'affirmation et l'amplification d'une activité et d'une création théâtrale dynamique dans la lumière des aspirations à une éducation complexe, multilatérale du public. Le théâtre, dans ses grandes lignes, se définit d'une façon similaire à l'art, comme forme spécifique de la conscience sociale dont la source principale est formée par la réalité humaine. Le théâtre en tant que miroir de la société, le théâtre-communion, livre ouvert des forces humaines essentielles, le théâtre comme dialogue, comme métaphore ou symbole, le théâtre comme sublimation du beau, du monumental, de l'héroïque, du tragique ou du comique, quelles que soient les tentatives des définitions, porte l'empreinte de l'influence des facteurs: politique, philosophique, éthique, historique, socio-psychoculturel. Les fonctions du théâtre, modifiées dans la société socialiste, projettent un idéal moral et esthétique, civique et patriotique, occupant une place importante dans la dynamique sociale de la culture socialiste, dans le sens d'une formation plénière de la conscience humaine. Les dimensions idéologiques du fait théâtral se conjuguent avec la nécessité de réaliser des spectacles dont le message vibre en concordance avec la mentalité et la sensibilité du monde contemporain socialiste.

Le caractère actif, révolutionnaire de l'art du spectacle, en essence et en spécificité, façonne et forme le goût et l'attitude du public, cultive l'esprit de la dignité humaine, reproduit en images scéniques et construit des images de signification majeure de la littérature dramatique de notre univers et de celui de l'histoire. Sous ce rapport, la littérature dramatique est mise en valeur dans l'art du spectacle, tandis que la relative autonomie du spectacle théâtral par rapport à la dramaturgie n'exclut pas l'impact entre le texte et la création scénique, impact fertile qui pour-

suit une réussite commune, unique. Le spectacle en tant qu'art de la communication, la substance de l'acte scénique, les « degrés » du reflet de la réalité dans l'œuvre par le truchement de la convention théâtrale comme signe et signification, se constituent à travers de multiples images, dont quelques-unes appartiennent aux arts d'emprunt », valorisant, toutes, le « matériel de vie » par des éléments sensoriels, affectifs et rationnels, spontanés et délibérés, en une vision artistique unitaire, en une conception sur le monde déterminée par l'époque. La convention théâtrale, le symbole, la métaphore ou l'allégorie dans l'acte scénique revivifient la « théâtralité » dans l'esprit de l'esthétique contemporaine et de la modernité révolutionnaire. Le plan gnoseologique du fait théâtral se conjugue avec celui axiologique et sociologique, en des formes et des modalités d'expression structurées par la spécificité du langage de l'art scénique. La modalité cognitive de l'art scénique, assurée par l'accessibilité et la culture artistique, s'exprime par une attitude supérieure engagée, esthétique et socio-politique, par les virtualités du caractère spécifique national et par l'humanisation révolutionnaire. Les images scéniques transposent et interprètent les images de la littérature dramatique par l'ingéniosité et la mobilité des éléments de spectacle. Le langage scénique, son expressivité, se concrétise à travers la création de l'art de l'acteur. La variété des types dans l'art du spectacle théâtral, dont certains sont déterminés aussi par les modifications de l'espace scénique ou par les modalités modernes de la communication au théâtre, atteste la viabilité du théâtre dans le monde. L'avenir du théâtre n'est plus sous le signe de l'interrogation, il n'est plus menacé ou ombragé par les moyens de communication en masse. Les perspectives d'avenir des arts du spectacle sont déterminées par l'agitation des destins humains, par la présence perpétuelle de l'homme en tant qu'objet et contenu de la création d'art théâtral. Les modifications qui surviennent dans le langage de la création théâtrale représentent de fertiles recherches au sujet de l'expansion des vertus scéniques de l'expressivité dans le contexte de la révolution technique et scientifique contemporaine.

6 Les expériences des courants esthétiques dans l'art du spectacle : le théâtre

réaliste, le théâtre naturaliste, le théâtre symboliste, le théâtre psychologique, futuriste, expressionniste, surréaliste, ou les formules modernes : le théâtre de la cruauté, le théâtre « pauvre », le théâtre « cérémoniel », le spectacle *happening*, le spectacle *underground* démontrent la mobilité de la création théâtrale et attestent, avec des valeurs et des limites, la diversification du spectacle dans le monde contemporain. Le théâtre politique et le théâtre historique, avec le phénomène de diversification de l'art du spectacle propulsé par le Festival National « Hymne à la Roumanie », reflète la variété des formes spectaculaires engendrées par le « noyau » idéologique de la société socialiste multilatéralement développée. La fonction idéologique et la capacité créatrice du spectacle actuel, la réévaluation des concepts théâtraux de la « poétique » scénique l'affirmation des facteurs créatifs dans le spectacle se manifestent dans l'œuvre que l'acteur achève et parachève avec ses moyens spécifiques d'expression. Au sujet du statut de l'art de l'acteur, nous considérons que son activité porte les empreintes de la création dans la totalité des éléments qui constituent l'image scénique du héros. L'esthétique du spectacle contemporain définit l'acteur comme type humain créateur, polémisant avec les opinions selon lesquelles l'acteur est un simple interprète. L'acteur et son art se constituent dans le style, reflet de la maturité créative et implicitement des expériences acquises au cours du processus de création scénique. L'acteur donne la mesure de sa capacité créative par la possibilité d'assimiler et de refléter l'univers construit dans la littérature dramatique ou celui dans l'ambiance duquel se consume son existence.

En assimilant et transfigurant les données de la réalité humaine et celles de la réalité spirituelle, de l'œuvre et de la vie, l'acteur représente un univers humain auquel il prête la vibration, la couleur de sa propre sensibilité, l'originalité de son incessante combustion. L'incarnation scénique représente un acte de création, acte dans le cadre duquel la fantaisie et l'intuition de l'acteur rime avec sa culture et avec la possibilité de vivre consciemment son être travesti en personnage. Les deux éléments de construction de la création, la culture et la capacité d'avoir une vision consciente du rôle, concrétisée dans le jeu et assemblée dans la conception générale

du spectacle ouvre à l'acteur la perspective de sa propre ascension, de sa transformation en acteur total. L'esthétique de l'art de l'acteur considère que les vertus de l'acteur total ne se rattachent pas uniquement à une grande mobilité de création, en faisant varier ses moyens d'expression ou à sa capacité de s'accommoder avec aisance avec tous les genres et les styles du spectacle contemporain. L'acteur total manifeste son talent et sa culture, sa force de création et la modernité de son art dans la dynamique d'un très complexe engagement humain, d'ordre civique, moral, patriotique, esthétique. L'idée de l'acteur-instrument et de l'acteur-instrumentiste est conçue comme une expression de ses efforts créatifs, délibérés, de s'intégrer par le langage et l'expressivité, par le geste, la mimique et l'attitude, dans le corps sensible de l'œuvre, dans la consubstantialité du « noyau » de son idéation, œuvre considérée sous une double hypostase : littérature et création scénique. La responsabilité de l'acteur, exprimée dans le processus de la création, reflète la responsabilité civique complexe dont il fait foi dans la société. La capacité d'une incarnation authentique contribue à augmenter le potentiel de l'idée artistique. L'acteur offre au public des modèles humains moraux, des modèles dramatiques, esthétiques, et sous ce rapport il convient d'accentuer les exigences de la création scénique et leur double influence. L'acteur domine le public et le public se laisse dominer par l'acteur, animé du désir de retrouver ou de redécouvrir son être anonyme.

L'acteur contemporain allie le pathos de la lucidité à la poésie du pathos dans un style créatif d'une grande originalité, en une véritable « stylistique » d'élévation esthétique. Nous assistons aujourd'hui, dans le paysage de l'art de l'acteur, à la constitution de séries de typologies qui démontrent l'ascension de l'école nationale d'art dramatique. La série typologique qui engage la création scénique du drame est constituée par un groupe d'acteurs de relief formé de : Octavian Cotescu, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, Ștefan Iordache, Gheorghe Cozorici, George Constantin, Ion Marinescu, Gheorghe Dinică, Vasile Nițulescu, Teofil Vilcu, Ion Pavelescu, Ion Caramitru, Alexandru Repan. Similairement à la série que nous venons d'énoncer, Aura Buzescu, Dina Cocca, Irina Răchițeanu, Olga Tudorache, Valeria

Seciu, Gina Patrichi, Leopoldina Bălănuță Gilda Marinescu, Silvia Ghelan, Ileana Predescu, Irina Petrescu, Anca Neculce, Ileana Ploscaru, Silvia Popovici, Simona Constantinescu, Elena Albu constituent le « cercle » des personnalités artistiques avec les créations desquelles le théâtre actuel roumain a construit son prestige et ses prémisses de continuité et de style dans l'histoire du théâtre roumain contemporain. Une autre série typologique met en valeur la tradition et l'évolution de l'école de comédie : Ion Finteșteanu, Costache Antoniu, Radu Beligan, Marin Moraru, Ion Lucian, Dem. Rădulescu, Virgil Ogășanu, Mihai Fotino, Horațiu Mălăieles, tout comme Eugenia Popovici, Draga Olteanu, Sanda Toma, Ileana Stana Ionescu, Tamara Buciuceanu, Vasilica Tastaman, Carmen Galin, Rodica Popescu attestent avec vigueur des « forces » artistiques ayant définitivement « calligraphié » l'art du spectacle des deux dernières décennies. Les typologies ne sont pas limitatives, d'innombrables situations attestent les confluences des styles de création dans le profil d'une seule personnalité. L'effervescence de l'art de l'acteur dans le spectacle contemporain relève l'ampleur du théâtre roumain contemporain et son devenir historique reflète une étape brillante qui fait valoir la nouvelle hypostase de l'art de l'acteur dans la culture du spectacle intégré à la civilisation et aux arts de notre siècle.

Dans l'ensemble des éléments constitutifs de l'esthétique théâtrale, la personnalité du metteur en scène contemporain est présidée par une capacité créative, originalité — comme forme supérieure de connaissance artistique —, force dans la constitution de l'image scénique en ses dimensions idéologiques et esthétiques actuelles. L'étape de la mise en scène-œuvre d'artisanat est entrée dans le déclin. La mise en scène créatrice recompose dans l'art du spectacle la littérature dramatique. Les mutations produites dans le domaine de la mise en scène théâtrale, dépassant la casuistique esthétique, imposent le metteur en scène comme exégète et constructeur de l'univers scénique. Les multiples sens du texte dramatique sont accentués et interprétés par le metteur en scène en une vision d'ensemble, vision intégratrice s'exprimant dans l'unité dialectique des facteurs : politique et idéologique, culturel et éducatif, éthique et esthétique. Art cardinal et mobile, la mise en scène valorise la drama-

turgie dans le plan de la pluralité des images scéniques, téméraires par le dynamisme du réalisme contemporain, par les tentatives de « désacraliser », par les interrogations et les réponses concordantes aux problèmes qui préoccupent la société, l'époque, le temps. La mise en scène contemporaine assimile de nos jours des expériences européennes, depuis Adolphe Appia, Gordon Craig, K. S. Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt et jusqu'à Brecht, Grotowski, Peter Brook, en les alliant à celles célébrées à l'époque par Paul Gusty, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Ion Sava, Victor Bumbesti, G. M. Zamfirescu, Aurel Ion Maican, Sică Alexandrescu, Ion Șahighian, Moni Gherlter. En tant que personnalité artistique, créateur et animateur, la responsabilité du metteur en scène est présidée par une profondeur idéologique exprimée dans la substance de l'image scénique engagée. La fonction coordonnatrice et intégratrice de la mise en scène assure une vision unitaire au spectacle.

Architecte du spectacle et animateur de la troupe, son ingéniosité et sa capacité d'innovation, la force et la modernité de sa pensée se consomment sous le signe des « lectures » scéniques, denses en significations et pluralité des solutions offertes pour déchiffrer le « noyau » de l'idéation d'une œuvre dramatique. L'option en ce qui concerne le répertoire, l'efficacité idéologique et artistique de la construction spectaculaire par élimination des notes d'esthétisme casuistique, sa capacité créatrice en harmonie avec l'esprit contemporain, la force de subordonner les moyens d'expression aux sens majeurs du spectacle, l'évaluation des nouveaux concepts de la « théâtralité » sont autant de données caractérolologiques et créatives déterminant la physionomie artistique du metteur en scène en tant que modèle et protagoniste du phénomène de la création scénique. Les multiples modalités de communication de l'art théâtral contemporain mettent en valeur des styles scéniques variés, de remarquables tentatives sur la ligne d'une diversification de l'art du spectacle et des renouvellements de la création scénique. À la génération mûre : Liviu Ciulei, Horea Popescu, Ion Cojar, Sorana Coroamă, Lucian Giurchescu, Dinu Cernescu, George Rafael, vient s'ajouter la « nouvelle vague » de metteurs en scène : Aurel Manea, Alexa Visarion, Dan Micu,

Cătălina Buzoianu, Al. Tocilescu, Silviu Purcărete, Nicolae Scarlat, Magdalena Klein, Lupu Adrian, groupe d'authentiques créateurs dont l'art s'est affirmé en un éventail stylistique fertile pour le mouvement théâtral actuel de Roumanie. La présence active et dynamique de la mise en scène, innovatrice de la création scénique, rime avec les contributions de la scénographie et des arts d'interférence — musique, film, peinture — dans le processus de l'accomplissement de la création théâtrale.

Dans le spectacle roumain, la scénographie contribue à la cristallisation de l'originalité du théâtre contemporain. C'est à la scénographie, par visualisation et participation, que revient la fonction de compléter l'image scénique, dans le concert des efforts créatifs qui déterminent l'art du spectacle. Les multiples modifications de l'espace scénique qui se produisent dans le théâtre actuel renouvellent le fait théâtral et incitent le public à devenir co-participant de la création scénique. De nos jours, le cadre naturel aussi est utilisé comme espace scénique « d'art », et l'expérience réalisée par les spectacles des « soirées du théâtre antique » de Constanța offre un exemple concluant. *Les Légendes des Atrides*, spectacle qui se déploya dans les ruines de la cité Histria, démontre la nécessité de cultiver l'espace scénique « naturel ». En général, il convient de préciser l'idée de spectacles diversifiés sous le rapport d'une féconde utilisation de l'espace scénique dans la variété de toutes les possibilités qui leur sont offertes. Le Festival National « Hymne à la Roumanie » a ouvert une nouvelle perspective en cette direction aussi, stimulant l'intérêt général des créateurs, professionnels ou amateurs.

Dans l'unité réalisée par les composantes de l'acte théâtral, le public, catégorie dynamique et facteur indispensable de la création scénique, occupe une place importante, en raison d'une participation émotionnelle et lucide. L'éducation esthétique est appelée à apporter de nos jours un apport considérable à la formation du public théâtral. La réception de l'acte scénique est possible dans les conditions d'une préalable préparation du public, hétérogène comme âges, professions et degré de culture. La joie esthétique spontanée, en ce qui concerne l'art du spectacle, demande à être provoquée, motivée, exercée. Les vertus du théâtre peuvent être reconnues

grâce à une éducation rythmique. Le monde du spectacle réclame à être compris à travers les particularités de son langage et de l'expression scénique. Le Festival National « Hymne à la Roumanie » entraîne de nos jours le potentiel créateur du peuple entier. L'ampleur du mouvement artistique d'amateurs non seulement prépare des interprètes virtuoses dans les arts du spectacle, mais contribue en égale mesure à la culture du public. Néanmoins, la forme supérieure de récepter la création scénique est constituée par la critique de théâtre. La fonction de guidage, formative et éducative sous le rapport de l'esthétique, de la critique de théâtre, au-delà de la stimulation de la dramaturgie et de l'art du spectacle, incite le public, provoque l'intérêt réel pour la théâtre, suscite la curiosité artistique. Les jugements de valeur émis par le critique de théâtre doivent être rigoureusement motivés en raison du fait que c'est la critique qui détermine parfois la première recommandation quant à l'option pour un spectacle ; le degré de professionnalisme de la critique, considéré sous le rapport de la formation du public et de son éducation esthétique, quelle que soit la méthodologie pour aborder la problématique concrète, est mesuré en fonction de l'efficacité de la critique à rendre le public plus dynamique. Les aspects sociologiques de la critique de théâtre sont d'une valeur égale à ceux théâtrologiques. L'équilibre entre ces deux aspects atteste l'importance culturelle de la critique de théâtre et son caractère bénéfique exprimé en un double flux : la création scénique et la réception. Les tests sociologiques ayant trait à l'art du spectacle, entrepris dans des milieux sociaux différents, révèlent la nécessité d'accroître l'exigence et, partant, la qualité des domaines qui composent l'esthétique de l'art théâtral. Il en résulte, donc, que sans tenir compte des confluences qui constituent la critique de théâtre : philologie, histoire, sociologie, psychologie, théâtrologie, sa principale dimension consiste dans les rapports qui engagent l'éducation des spectateurs et les possibilités de généralisation de l'éducation esthétique. Il est évident qu'on ne vise pas à un absolutisme de la critique de théâtre et qu'on ne la considère pas comme unique modalité de parfaire le processus de l'éducation esthétique. Les institutions théâtrales, ainsi que la participation active des masses travailleuses dans

le cadre des formations artistiques d'amateurs, désignent des modalités qui demandent à être cultivées en continuation. La formation culturelle mûre, surtout de la jeunesse, les efforts pour élargir l'horizon des connaissances à travers l'histoire, l'art et, en général, à travers la culture, imposent un programme énergétique, visant la formation d'un profil spirituel complexe, en concordance avec les mutations positives produites dans la société socialiste.

L'esthétique du théâtre, esthétique de branche, qui généralise les expériences de la création scénique, y compris celles de la dramaturgie et du public, formulant des principes et des concepts stimulateurs, est consolidée par une participation active à la vie du théâtre prise en son ensemble. Elle existe pour avoir compris la raison d'être du binôme théorie-crédation. Son gain pratique peut être mesuré par les effets produits dans le domaine de la création qu'elle anime. Le rapport entre la théorie du théâtre et la pratique de la création artistique forme l'impact nécessaire entre le théâtre actuel et son devenir historique. Il fortifie la création, tout en se fortifiant. Les contributions de l'esthétique théâtrale dans la sphère de la création scénique sont multiples. Elle poursuit l'affirmation d'un théâtre intégré dans la culture de l'époque, la modernisation du spectacle dans l'esprit révolutionnaire du temps, une plus haute responsabilité du créateur, déterminée par les exigences du public, la prise de conscience du fait théâtral et sa connexion avec les énergies politiques, idéologiques, civiques, morales et esthétiques de la société.

De la multitude des problèmes soulevés par l'esthétique théâtrale, dominants s'avèrent ceux qui explorent le phénomène théâtral dans l'unité de la dramaturgie avec l'acte scénique. Les dilemmes se constituent dans la relation entre fidélité en matière de drame et les possibles équivalences scéniques. Plus clairement formulé, la mesure dans laquelle le processus de la création scénique porte les signes réels du texte du drame, la mesure dans laquelle, à force de désacraliser, de renverser, on arrive à saper le prestige, l'autorité de l'auteur dramatique. En ce sens, le concept d'« interprétation » doit être élucidé, nuancé, par le déchiffrement de certains mystères, en apparence, tenant de la création classique. Dans les efforts généraux, constructifs, du domaine de la culture et de l'art, les énergies créatrices,

dynamisées, explorent avec un noble intérêt le passé historique, les témoignages des temps anciens, préoccupés en égale mesure par l'assimilation de nouvelles informations et par la capacité d'interpréter les documents dans la lumière de la conscience de l'époque actuelle, contemporaine.

Le concept d'interprétation implique une culture pluridisciplinaire orientée vers une vision moderne du monde et de la civilisation. La zone des sciences humaines soulève constamment, en un dialogue ouvert, polémique, des problèmes multiples concernant l'interprétation de l'histoire de la culture nationale et universelle. Les critères de l'interprétation dans les territoires de la culturologie ont acquis des certitudes, se validant en exégèses et en modèles de la théorie et la critique littéraire. Cependant, le problème de l'interprétation occupe des systèmes élaborés aussi dans le domaine du plus périssable des arts : le spectacle, dont l'existence se déploie en un temps extrêmement limité mais avec des effets durables dans la conscience. De nos jours, le théâtre, plus exactement l'art scénique, est appelé à mettre en valeur des œuvres du patrimoine de la littérature dramatique classique roumaine et universelle, à bâtir des univers humains disparus, mais resplendissant dans l'histoire. Ainsi donc, la scène compose un monde, imagine un univers qui porte les marques de la dramaturgie. Alors que le monde d'une œuvre dramatique est *un*, ses possibilités de réflexion scénique sont *multiples*. La lecture scénique, l'acte ou le fait théâtral offrent des modalités variées de réalisation, des solutions multiples de constructions spectaculaires déterminées par le style du metteur en scène, sa fantaisie créatrice, son originalité ou, peut-être, par le destin d'une mentalité, d'une conscience esthétique qui sont ceux d'une génération. Au-delà de la réalité du caractère « ouvert » de l'œuvre et de sa dynamique, des niveaux différents de la réception, la littérature dramatique, dans le cas présent la dramaturgie classique, accorde une grande mobilité au processus d'évaluation et de valorisation scénique de ses données littéraires traditionnelles, historiques. Il n'est pas moins vrai que la dynamique de la vision scénique de l'œuvre dramatique ne saurait être exacerbée jusqu'à la limite de l'absurde, en atomisant cette œuvre. Ce n'est pas ainsi que l'on conçoit l'« interprétation » de l'œuvre dramatique.

Une nouvelle mise en page des problèmes concernant l'interprétation des classiques dans le spectacle actuel, moderne, a pour point de départ la nécessité d'un éclaircissement théorique et pratique à travers des lectures dramatiques convaincantes, qui sont nécessaires dans l'art du spectacle roumain lorsque les énergies créatives sont appelées à élargir l'horizon des connaissances du public et à contribuer à son enrichissement spirituel, moral, civique, patriotique, poétique et esthétique. Le culte des « classiques », de leurs œuvres pérennes, généralement humaines et concrètement historiques ne saurait se manifester dans *des images de type-musée*, des images figées, dans la fausse croyance d'un respect avoué pour le « style » de Shakespeare, ou de Molière, ou de Caragiale. La reconstitution de l'œuvre des classiques dans l'art théâtral tient compte des mutations socio-culturelles, de celles d'ordre historique, politique et psychologique qui se sont produites et continuent à se produire avec l'écoulement du temps, des modifications qui surviennent sans cesse dans le profil spirituel et dans la sphère de la sensibilité des contemporains. L'interprétation scénique des classiques, cette épreuve de maturité artistique, ce geste de noblesse et de disponibilité intellectuelle découvre de nouvelles virtualités dans la structure de l'œuvre sur la ligne du conflit et de la typologie, met en valeur ses significations majeures, traduit en images spécifiques pour la modernité du théâtre — et en consonance avec la sensibilité de l'époque — l'agitation d'un monde révolu, les conflits de conscience dédiés à la cause de la vérité, de la justice, de l'humanité en général.

Trois décennies auparavant, le Théâtre National de Bucarest inscrivait dans son répertoire *Roméo et Juliette*, *Trois sœurs*, *Les Bas-fonds*, *Une lettre perdue*. Ce furent des spectacles de référence et ils entrèrent dans l'histoire du théâtre roumain, dans la mémoire des contemporains. Les « monstres sacrés » d'alors, Mihai Popescu, acteur de taille européenne, le dernier romantique, peut-être, de la scène roumaine, le grand Nicolae Bălățeanu, le poète érudit Emil Botta, l'inégalable Aura Buzescu, Maria Botta, le monumental George Storin, Ion Manolescu, le troublant Radu Beligan, le virtuose Costache Antoniu, Sonia Cluceru, George Calboreanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Niki Athanasiu, Elvira Godeanu, Ion Finteșteanu, Marcel Anghe-

lescu, Ion Manu et tant d'autres ont incarné des héros d'anthologie, des images qui accompagnent notre vie, des icônes et des portraits devant lesquels nous nous inclinons avec respect. Les spectacles mentionnés interprétaient des classiques, y découvrant des dimensions qui se raccordaient à la sensibilité des créateurs et du public. La poésie de la jeunesse, la critique des préjugés, l'idéal de l'évasion dans le travail des infortunées sœurs, l'aspiration vers la liberté des locataires de l'asile, la satire du système « constitutionnel » — tout cela signifiait la « clef » de lectures convaincantes et en même temps émouvantes. Les dernières années apportent les mêmes œuvres sur la scène, interprétées par une nouvelle génération d'acteurs, dans une nouvelle vision scénique. La tentative et la tentation de les comparer sous le rapport des valeurs ne mène à rien. La hiérarchisation des spectacles engendrés par une même œuvre représente un jeu gratuit. C'est comme si on opérait, en mathématiques, une addition sans tenir compte qu'on a affaire à des « ensembles » différents. Liviu Ciulei, Lucian Giurchescu ou Cătălina Buzoianu, auteurs des spectacles mentionnés réalisés ces derniers temps, déchiffrent des significations nouvelles dans les drames des mêmes Shakespeare, Tchekhov, Gorki ou Caragiale.

La situation, facile « à dessiner » ici, peut être minutieusement « calligraphiée » avec d'autres exemples également, qui mèneront aux mêmes conclusions. Il en résulte donc que le metteur en scène a une responsabilité similaire à celle de l'exégète qui, en théorie, en critique, en historiographie, est tourmenté par les problèmes se rattachant à l'obsédante question de savoir « comment interpréter les classiques ? ». Si les résultats du rapport dramaturgie classique-spectacle contemporain sont positifs, il y a, malgré tout, dans cette délicate relation, des cas isolés, des accidents, des insuccès, des échecs déterminés par l'inculture, une vision incohérente, maniérisme, pastiche, imitation, terribilisme juvénile, autant de pièges ou, pour mieux dire, d'expérimentations périphériques nuisibles pour le théâtre et le public. L'interprétation des classiques dans l'art du spectacle, le culte pour les grandes œuvres qui irradient continuellement leur lumière, le respect pour les problèmes fondamentaux, marqués par l'œuvre du dramaturge, pour la vérité exprimée, tiennent de la responsabilité du metteur en scène, sont fondés sur

sa culture et sa conception sur le monde et la création artistique, dans toutes les données qui configurent le talent authentique, y compris la mesure et l'équilibre. Le théâtre moderne a multiplié les moyens d'expression, le langage scénique ayant acquis de surprenantes réverbérations. L'expressivité vocale et corporelle, le son et la lumière, l'espace de jeu, la convention, le symbole, la métaphore, la parabole, le synchrétisme supérieur des arts visuels motivé par la nécessité d'amplifier et de rendre plus pénétrante l'image scénique deviennent fonctionnels lorsqu'ils mettent en évidence « le noyau » d'idées de l'œuvre dramatique, lorsqu'ils expriment le message de la création littéraire dramatique, clarifient les sens, rendent l'univers humain vraisemblable, prolongent les lignes de la connaissance. Les inquiétudes au sujet de la destinée du texte sont écartées si le metteur en scène exégète et architecte modèle l'image littéraire en la renforçant ou en découvrant dans sa structure des données jusqu'alors insoupçonnées. Tudor Vianu, dans *Arta prozatorilor români*, dans ses études de stylistique ou dans celles consacrées à Eminescu, a exploré les particularités du langage artistique, mettant en relief des significations qui enrichissent le contenu des œuvres analysées. Bălcescu, Odobescu, Eminescu, Creangă ou Delavrancea nous apparaissent avec des dimensions nouvelles à travers la lecture du savant. La relation entre la dramaturgie classique et le spectacle actuel représente un problème important pour la culture en général et pour la théorie et la pratique de la création artistique scénique, en particulier.

Le fait de porter sur la scène l'œuvre classique constitue un acte de culture. Le metteur en scène doit faire preuve d'une compréhension correcte du binôme généralement humain et concrètement historique dans la reconstitution scénique de l'univers de la littérature dramatique, dans le timbre de la vision et de la sensibilité du temps, dans la subordination des moyens d'expression scénique à la révélation du sens majeur du texte, la stimulation de la création des acteurs dans l'esprit de la logique intérieure de l'œuvre, l'effort d'imprimer les éléments d'un horizon culturel à la densité des images qui constituent le fait théâtral. L'innovation, l'ingéniosité, la tentation de l'inédit et celle d'être moderne sont reconnues en tant que valeurs dans la mesure où elles

se constituent en attitude, position, credo et idéal artistique concordants avec les aspirations de la société contemporaine. Force nous est de tenir compte du fait que la dramaturgie classique restituée par le théâtre contribue substantiellement à l'éducation esthétique du public, lequel, même si hétérogène comme structure, manifeste une mûre exigence en matière de «classiques». La dramaturgie classique nationale, le drame historique ou la comédie, les chefs-d'œuvre de la dramaturgie universelle attendent continuellement des modèles d'incarnation scénique, des impulsions à représenter, sous la direction inspirée du

metteur en scène, des héros, des personnages et des types du patrimoine des lettres universelles, des acteurs virtuoses qui puissent les transmettre à notre génération dans de nouvelles lectures et une nouvelle communication. Les exigences scéniques en ce qui concerne les classiques s'expriment aujourd'hui en des créations scéniques dignes d'être retenues. La «nouvelle vague» des metteurs en scène s'affirme courageusement. Les signes du talent ont fait leur apparition, la culture théâtrale de notre temps les amplifiera, l'esprit novateur de notre société devra avec plus de fermeté fortifier leur œuvre.

THEATRE—A TENTATIVE MODEL OF APPROACH

Theatre is an *art* and therefore a way of ordering, clarifying and understanding experience, of explaining outside reality by conveying an informative, instructive as well as entertaining cultural message; as art form, it is also a means of social integration, of communication with the social environment, with mankind's entire wealth of knowledge and civilisation; finally, it is a prolongation of one's inner self, an instrument of thinking, a source of dream and imagination, a filter which achieves a perfect osmosis between individual and social experience.

But theatre is, at the same time, a *socially meaningful activity*, because the need to participate in a performance characterizes man as a social being, and its inception as ritual might stand proof for it. In saying this, there is no intention to disregard the social function of all art forms, but just an attempt to emphasize the fact that the social aspect is perhaps more relevant with theatre than with the others, not only in point of the number of people involved at one end of the communication line — that of the multiple artist, for theatre is not the product of a single mind — but also in point of the experience offered to its audience, collective rather than individual.

This is the reason which encourages us to think that by studying and understanding it as social activity, one can perhaps better experience it as art.

For dramatic experience is one of man's primary, most enduring, complex and rewarding, one that has accompanied him all along his eventful history (in his attempt to give significance to his own place in the world by projecting an objectified image of himself), thus proving its indispensable and unique influence in shaping both its creator and undergoer.

From the latter's viewpoint, dramatic experience is neither pretending, nor quite being. It is an experience in which part of oneself surrenders so that one may take a new shape born of active imagination, a critical time, when the human faculty of sharing the mind and feelings of others is wholly alive.

The appeal it makes to this generous and typically human faculty is just another proof of the profound humanism characterizing this most complicated art form, which can offer an unparalleled

intellectual and emotional adventure, the greater for the more intense level of interest at which it is approached.



"I must create a system or be enslaved
by another man's"

(William Blake)

Hoping that the usefulness of the sociological perspective has become obvious, we shall try to devise a tentative model of approaching the theatrical phenomenon based on Goffman's theories, as they appear in his books *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) and *Frame Analysis* (1974).

In this approach, which does not attempt to be more than one possible way of attaining a greater end, theatre is viewed as interaction (a game or a contract adopted for a limited time-span) in which each participant observes certain rules, mostly spoken of as conventions.

The participants in a theatrical interaction are more numerous than in any other art form: for there are first those *on the stage* — the players or actors, those *on the backstage* — the director, the scene-designer, the costumer, the lighting-designer, etc., then those *beyond the stage* — the audience, and last but not least, the one who can choose his position — the *playwright* or dramatist.

For methodological reasons, we shall only speak of those whose contribution is considered to be essential, especially in modern theatre, namely: the *player*, the

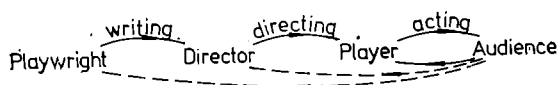
Doina David Diaconu

playwright, the *director* and the *audience*.

Before proceeding with the presentation, a few definitions of the basic terms used are perhaps necessary :

INTERACTION = the reciprocal influence of individuals upon one another's actions, feelings and ideas. The influence may be immediate (when in immediate physical presence, as that of player upon audience) or anterior to physical contact (here we may speak of the audience's powers of determining a certain attitude in the means of expression subsequently adopted by playwright, player or director, therefore of the feedback effect of the theatrical interaction).

In fact, the theatrical interaction is a *circular* one, in which one participant (playwright) proposes a new universe which is presented to another participant (audience) after having suffered a double transfiguration resulting from the director's and player's interpretation. The contribution which closes the circle comes under the form of audience response, which, though apparently addressed to the player, is nevertheless meaningful and relevant in the long run to all the other participants :



PERFORMANCE = a physical and four-dimensional realization of a theatrical interaction, which transforms an individual into a stage performer (player), who interprets a script by a playwright, under the guidance of a stage director, with the help of other people involved (costumer, prompter, scene-designer, etc.), and for the sake of a group of persons in an audience role.

A line is ordinarily maintained between the staging area, where the performance proper takes place, and an audience area — auditorium — where the spectators are located.

The central understanding is that the audience has neither the right nor the obligation to participate directly in the dramatic action occurring on the stage, although it may express appreciation throughout in a manner that can be treated as not occurring by the beings which the stage performers present onstage.

At certain junctures, the audience can openly applaud the performers, receiving bows or the equivalent in return.

A special condition regards the number of participants : the performance as such is very little dependent on either the size of the cast or the size of the audience, although there are certain maxima set by the physical facts of sight and sound transmission.

PARTICIPANTS

They may be differentiated in accordance with various criteria, out of which two will be applied here.

A) The first, and perhaps the more obvious, is the *manner of participation*, which distinguishes, on the one hand, the player, as unique direct participant, and, on the other hand, the playwright, director and audience, as participants with an indirect, though not similar, contribution.

1. *The Playwright* is the only participant whose physical presence is never actually needed in a theatrical performance. However, his contribution is highly important in his capacity of author of the written text ("script" or "play"). The playwright's communication with his audience appears to be the most indirect one, since his message must first be transformed into a highly efficient system of relevantly dramatic sights and sounds, which in its turn will suffer the director's and player's interpretation, only to be ultimately re-created in the spectators' minds.

2. *The Player* is the unique direct participant, in the sense that he is the only active one, who actually appears onstage to give life to the "character" or "personage" imagined by the dramatist and to receive the audience's immediate response. He can thus demonstrate at least a dual self, as stage actor and staged character. His contribution is considered to be essential by some critics such as Southern, who thinks that theatre can dispense with anything but player and audience, and that "the player is both the nucleus and the vehicle of theatre"¹.

3. *The Director* is needed to mediate the differences of opinion which arise as to positions onstage, correct line readings or interpretations of meaning. He ensures the unity of the performance by giving a unique interpretation to the players' contributions. But the director is more

than a mediator; his responsibility is also to design and coordinate stage action with visual background, costumes, lights, music and all the other elements.

His participation, though indirect, became necessary as the theatrical performance gained in complexity, and tends nowadays to be overemphasized in certain contemporary trends which overlook the playwright's role.

4. *The Audience* has perhaps the most interesting and complicated way of participating in the theatrical interaction. Thus, one cannot speak of a direct participation, since during a performance, it is only fellow performers who respond to each other in the direct way, as inhabitants of the same realm. "The audience responds indirectly, glancingly, following alongside as it were, cheering on but not intercepting" ².

On the other hand, it is not a downright indirect participation either, or at any rate, less so than that of both playwright or director, since its physical presence is a prerequisite for any form of theatre, and since it does not need an intermediary to express its feelings.

In this approach, which views theatre as a social activity as well as an art form, the audience will always be thought of as a group, having therefore a specific psychical group reaction, although in fact it is a very heterogeneous one, formed of ever so many individual members — the spectators. Still, it might be relevant enough to distinguish between the roles one and the same spectator-participant plays in a theatrical interaction:

a. the *theatre-goer* is the one who makes reservations, and pays for tickets, who is responsive to the curtain fall after the performance, who takes the intermission, etc. He remains himself all along the interaction, having a direct, though *surface, participation*.

b. the *onlooker* is the one who surrenders himself, collaborating in the unreality onstage. He sympathetically and vicariously participates in the possible world generated by the dramatic interplay of the scripted characters. He is raised (or lowered) to the cultural level of the playwright's characters and themes. His participation may reach a very deep and complex quality in certain forms of theatre.

The difference between theatre-goer and onlooker is nicely demonstrated in regard to laughter by Susanne Langer in *Feeling*

and *Form* ³. Thus, the onlooker always laughs at the scripted bits, as a response to deliberately funny cues or situations, whereas the theatre-goer laughs at the unscripted, incidental events onstage. Interestingly enough, the effect of two kinds of laughter on the performer is different.

During a performance, the spectator is alternatively theatre-goer and onlooker, but it is in his capacity of onlooker that he accepts the make-believe characteristic of theatrical interactions. While the curtain is still up, he should normally not shift back to his theatre-goer role and applaud a player's skill. Yet this happens frequently enough and is just another convention, or "break of the frame", in Goffman's words, which has been institutionalized in opera and adopted in theatre.

It is the only "break of the frame" by the audience, and yet one which does not destroy the specific "illusion", maintained until the final applause. Only then is the make-believe wiped away, the projected characters cast aside, together with those parts of the spectators that had sympathetically entered into the unfolding drama, and persons in the capacity of players greet persons in the capacity of theatre-goers. On both sides of the theatre-line, the same admission is achieved as to what indeed had been going on. Whatever had been portrayed onstage is now seen as not the real thing at all, but only a representation made in order to provide vicarious involvement for the onlooker. Make-believe is abandoned.

If we were to further differentiate between the participants' various ways of contributing in the theatrical interaction, we might think of Southern's distinction between what he calls the Arts of Making, the creative ones, like literature, in which no direct contact needs ever occur between creator and recipient, and the Arts of Doing (executive or performing arts), like music or ballet, in which it is essential that the individual should come into direct personal contact with his public.

It is our belief that theatre does not belong to either of these two categories. Shall we call it a reactive art? In any case, as a most composite one, it combines in a unique product the means of expression as well as the charms of the others: the written word of the literary artist, the scenic background of the architect and painter, the music of the com-

poser, the dance patterns of the choreographer.

One can, therefore, speak only of several creative or performing theatre arts, which are in fact the specialized contributions of the various participants in a theatrical interaction. Thus, if the playwright's contribution is obviously an Art of Making, while the player's is a performing art, an Art of Doing, maybe we could also speak of an Art of Experiencing, the one displayed by the ideal spectator, therefore by the perfect audience.

B) Within a theatrical interaction, the participants also differ according to their various information states concerning the inner events of the play.

Information state = the knowledge an individual has of why events have happened as they have, what the current forces, the properties and intents of the relevant persons are, and what the outcome is likely to be.

This is the second criterion of distinction, which gives us an even better opportunity for classification; thus, it singularizes the audience-participant on the one hand, and the playwright, player and director, as professional-participants, on the other. We do not speak of the artist-participant because, as postulated above, even the audience may have some kind of artistic activity, which in certain contemporary trends, like the "Happening", tends to go beyond (or below?) mere imaginary experience, and become active physical involvement.

Speaking of contemporary drama, mention should be made of the fact that at the level of the performance (implying, therefore, more aspects than those involved in the script), the playwright's information state may be different, that is less complete than that of the player and director, since he may ignore the subsequently added contributions to his play (that of the director, player, costumer, etc.).

Still, again at the level of the play and its inner events, the information the professional-participants share, is much more appreciable than what real persons ordinarily share about their world, since the playwright has decided in advance how everything will work out. This is where his role becomes all-important, because it is he who grants the members of the audience, in their capacity of onlookers, of official eavesdroppers, a specific infor-

mation state relative to the inner events of the drama, and this state is necessarily different from his own and from that of various characters in the play (although one or more characters may be given the same information state as the audience, thus acquiring a bridging function).

Being part of an audience in a theatre obliges a spectator to act as if his own knowledge, as well as that of the characters, is partial. As onlooker, he acts as if he were ignorant of outcomes (even if he has read the play or seen it before). But this is not ordinary ignorance, since he does not make an ordinary effort to dispel it. On the contrary, he willingly seeks circumstances in which he can be temporarily deceived or at least kept in the dark (and thus transformed into collaborator in unreality). He therefore actively cooperates in sustaining this playful unknowingness.

Those who have already read or seen the play carry this cooperativeness one step further and put themselves as much as possible back into a state of ignorance. This is the ultimate triumph of onlooker over theatregoer.

Together, the participants in a theatrical interaction contribute to a single, overall *definition of the situation*, which involves not so much a real agreement as to what exists, but a real agreement as to whose claims will be temporarily honoured.

More often than not, the playwright's claims (formulated as script) are the ones to be obeyed in the first place, but let us not forget that in Southern's view of the *Seven Ages of the Theatre*, the script only appeared in the second one, therefore leaving the player as initiator of the theatrical performance all over the first stage (not necessarily a historical one), when the interaction only included two main participants: player and audience.

On the other hand, more recent experiments in the art of theatre, tend to over-emphasize the director's role, who is given wide powers of influence over both player and written text, the latter being sometimes even overlooked or considered a mere scenario starting from which improvisation is possible.

Ideally, real agreement will also exist concerning the desirability of avoiding an open conflict of definitions of the situation, which might destroy the unity of the artistic product or even break the

interaction. A “*working consensus*”, an interactional *modus vivendi* is usually reached by the numerous participants, including player and director, who have the task to translate the playwright’s definition into terms meaningful to the audience.

If it is generally true that the audience-participant is the one which adjusts to the playwright’s claims, it is not less true that the latter’s activity is dependent on the audience’s thoughts and feelings, not only as target of his play, but also as materials from which he has to fashion his drama (to the extent to which drama is basically concerned with people).

Hence, the playwright will have to take into account the changing interests and sensibilities of his audience and at least adjust his strategies and techniques to them, if not try to devise new ones.

In noting the tendency for a participant to accept the definitional claims made by the others present, we can appreciate the crucial importance of the information that the individual initially possesses or acquires concerning his fellow participants, for it is on the basis of this initial information that the individual starts to build up lines of responsive action.

Thus, the *initial information state* should be shared by all the participants, including the audience, for a performance to obtain an adequate response. J. L. Styan, in *The Elements of Drama*, gives an example of failure to provoke complete participation, when speaking of the existentialist drama, which sometimes solicits a view of the issue based on a thesis outside the audience’s own experience⁴. Paradoxically, a play like Sartre’s *Les Mains Sales* seems to have succeeded for the wrong reasons.

As the interaction among the participants progresses, additions and modifications in this initial information state will of course occur, but it is essential that these later developments be related without contradiction to, and even build up from the initial positions taken by the several participants.

Given the fact that the individual effectively projects a definition of the situation when he enters the presence of others, we can assume that events may occur within the interaction which contradict or otherwise throw doubt on this projection. We do not refer here to that element of the unexpected which creates a ten-

sion or “suspense” (of external events or inner states of mind) all great drama has welcomed, but to those new, unfamiliar rules of the contract, which are introduced by one of the professional-participants, but which are not always obeyed or taken into account by the audience.

An audience usually resists what it does not understand. It does wish to encounter novel experiences, but it wants the new to be presented in recognizable terms.

If not readily understood, the new rules are likely to be replaced, the audience tends to apply the older ones. Hence, phenomena of rejection and refusal to participate. The participants find themselves lodged in an interaction for which the situation has been wrongly defined and is now no longer defined.

At such moments, as in any other interaction, the individual whose presentation has been discredited, may feel ashamed, while the others feel hostile, and all participants may feel ill at ease, non-plussed, embarrassed, out of countenance. As, for instance, when a spectator goes to see Ionesco’s *The Bald Soprano*, and expects to be introduced into a familiar, domestic universe (like the one in Chekhov’s *Three Sisters*) and to be able to identify with understandable, life-like characters.

Definitional disruptions are avoided by what Goffman calls “preventive practices” and “corrective practices”.

When the individual employs these strategies to protect his own projections, we refer to them as “*defensive practices*”. They are characteristic of the playwright.

When they are employed by the individual to save the definition of the situation projected by another, we speak of “*projective practices*” which are characteristic of the other professional participants (director, player, scene and lighting designer, costumer, etc.).

Both type of practices comprise techniques employed to safeguard the impression made on the individual during his presence (in person-player, or by intermediary-playwright and director) before the others, notwithstanding the fact that few impressions could survive, if those who received the impression did not exert tact in their reception of it.

In addition to the fact that precautions are taken to prevent disruption of projected definitions, an intense interest in these disruptions comes to play a sig-

nificant role in maintaining the interaction alive. Sometimes, a reaction of uneasiness and uncertainty in the spectator is deliberately sought for and provoked by one of the other participants (as, for instance, in Absurd Drama) but then it becomes part of the contract.

Thus, we may conclude that when a theatrical interaction takes place, one group of participants (professionals) will have many motives for trying to control the impression they convey of the situation.

This paper is concerned with some of the common techniques or conventions (defensive as well as protective practices) employed by the professional participant (especially the playwright) to create and sustain such impressions, since, as has been repeatedly shown in dramatic criticism, failure of communication in theatre affects primary dramatic value.

While enlarging upon the various defensive and protective practices (also spoken of as "signals", "ingredients", "conventions" or "techniques") used by the professional participant to approach his audience, therefore, to obtain an active associate in the interaction initiated, we should bear in mind the fact that this is by no means a unilateral effort; on the contrary, the audience usually meets the artist half-way in his endeavour, thus assuming, if not a creative role, at least one of perfect *experiencer* (for which purpose, in its turn it makes use of various methods, besides trying to observe those suggested by the other participants). As he sits in the auditorium, the spectator willingly adjusts his eyes and ears to receive the multiple impressions, each having been carefully prepared and transmitted at the right moment. Thus, the spectator has to re-experience the situation in order to respond, and the response in turn is an experience. His own intelligence and quality of feeling lend meaning to the action onstage, while in the good performance, the action leads his intelligence and develops the quality of his feeling.

The fact should also be taken into account that these signs for movement and speech, stillness and silence, mood and tone, have a *twofold function*: they are not only the professional participant's *means of reaching the spectator*, but at the same time *means of realizing his dra-*

matic idea (meaning). He must decide how he may transform his ideas into relevantly dramatic sights and sounds, which will communicate his point to the spectator as efficiently as possible.

But one of the characteristic features of the art of theatre is that it unites imaginary and physical presence. It cannot, therefore, be reduced to either physical contact or to concept. That is why the audience must simultaneously receive sensorial and spiritual stimuli for genuine participation, hence true dramatic experience, to be achieved.

These stimuli make up a highly complicated *system* of shifting relationships and interdependent elements, resulting from the combined contributions of the various professional participants at the level of each and every theatrical performance. It is, therefore, extremely difficult and hazardous, even if tempting, to try and tackle them apart, out of the system which confers their meaning, especially since many are characteristic of some specific period in the history of theatre. That is why the following brief considerations are a mere attempt to detect some of those conventions and techniques that have perhaps best resisted the "whips and scorns of time", and which, even if given up in contemporary theatre, have left their mark on its development as an art. It is just a birds'-eye-view of the matter, which leaves wide space for further research and merely endeavours to round up the model adopted.

A few general remarks are probably needed before proceeding with the presentation.

Mention should be made, in the first place, of the fact that, as shown above, most of these techniques are subject to change in time, which, in our opinion, makes the diachronic approach necessary and perhaps more relevant.

Beside change, another frequent phenomenon with theatrical conventions is that of adaptation, in the sense that many of them are re-activated under another guise and adapted to the requirements of the epoch. (As we can see, theatre most directly responds to social change: one more reason to believe it is the most social of the arts).

In the third place, some of these means, which can be at work at the same time during a performance, are characteristic

of theatre, but most of them seem to belong to painting and sculpture, dance and music, poetry and the novel. Thus, J. L. Styan even distinguishes between what he calls the *visual elements* (such as costume and mask, décor, setting, colour, light and shade, gesture, grouping, mime and movement) — borrowed from painting, sculpture and dance, and the so-called *aural elements* (such as tempo, sounds, tones, song, speech, character and narrative) — borrowed from music, poetry and the novel.

This is not to say that theatre is an art less pure than the others: for in its very complexity lies much of the theatre's strength. Its varied appeals combine in one art product the charms of all the other arts, but in a new and distinctive form.

1) *Defensive Practices*. They were previously defined as strategies or techniques employed mostly by the playwright to protect his own projections. Still, we should be aware of the fact that many of the protective practices which will be tackled later may also be spoken of as defensive practices (and the other way round) when one or the other professional participants undertakes to give a personal definition of the situation or to modify the one projected by the playwright in the stage directions or otherwise as script, instead of trying to convey it as efficiently as possible. (This is what happens with certain contemporary stage directors who tend to become the initiators of the interaction).

The good playwright has to make an ideal choice and arrangement of signals imaginatively conceived in terms of particular space and time. He exactly controls the kind and intensity of the spectator's interest in the details of character and event on the stage.

The development of *character* and the pattern of *plot* and *action* appear, therefore, to be two of the playwright's chief means of working on the spectator's mind and feelings. Because both belong to the most well-known conventions of the dramatic genre, we shall not enlarge upon them.

Still, as far as *character* is concerned, it is important to note that there is always a tacit agreement between dramatist and audience about how much make-believe is allowable, since no character can possibly be wholly real, but drama is essen-

tially about human beings. For, if the poet can speak in his own voice, the playwright must always split his mind into two or more minds, those of his characters. The transformation of character from the Greek heroic archetypes, to Beckett's disintegrating "puppets", passing through the complex Elizabethan personages and the life-like, ordinary people in modern naturalistic drama, offers perhaps the best example of changing dramatic convention, but it is, at the same time, a perfect illustration of the way in which the playwright can differently use this device according to his needs: to achieve the public's reverence for his subject (Greek superhuman figures), to teach them a lesson (mediaeval morality symbols), to satirize their morals (frivolous figures of the Restoration and 18th century comedy of manners) or to make them feel at home (modern realistic characters).

In regard to *plot*, a distinction might be operated between the "well-made play" of the 19th century, interested only in the surface succession of events, which makes it necessary for the playwright to follow a set of rules to capture, sustain and satisfy the spectator's interest at this level only, and great drama of all times on the other, for which plot is but a means for achieving a greater end: dramatic meaning and idea. In the former case, the spectator's response is a simple one, for he remains an eavesdropper and does not undergo the experience himself. The plot, therefore, should not become an obsession in itself.

On the contrary, the playwright should control the spectator's response at all levels, by a precise orchestration of effects such as development and symbolism of character, pattern of action, words and voices, balance of moods and tones, juxtaposition of scenes.

The element which unites all these opposing means is, as Styan puts it, "*contrast*, the essence of good drama"⁵. This is a device which may really be most useful for the playwright when he wants to help the spectator measure one character, feeling or idea against another, or when he wants to catch his attention by asking him to judge each ironic effect or impression in relation to others.

But the playwright's main means of conveying an impression remains dramatic *dialogue*. Much of the appeal rests upon the feeling he wants the spectator to

hear in the voices of his players, as distinct from the meaning of their words. The playwright knows that he has, in the human voice, a most musical and flexible instrument. (Shaw, for instance, used to work his production script with musical terms, as a personal reminder of the contrast and variety he wanted from his performers). He carefully creates the speech of his characters and indeed whole scenes, with a musical ear, since the *musical variety* of dramatic dialogue is an essential part of its interest.

A prose dramatist ensures that character and situation are so precisely established that even a colloquial phrase has particularity.

A verse dramatist has the easier task, in that he can accurately reproduce in the movement of the verse the shifting of a mind. (Thus, the convention of poetic drama permits far more emotion on the surface and therefore more vocal music, than is possible in naturalistic drama).

Words put on the stage assume a complexity of their own, because they are words written to be acted, seen and heard. They must meet first in the playwright's mind, then in the player's person and voice, and finally in the minds of the audience.

Sometimes, a playwright may decide to influence his audience by directly addressing it. Interestingly enough, if the older forms of direct address, like the *chorus* (used in Greek drama), the *soliloqui* (which reached perfection in the Shakespearean plays) and the *aside* (strongest theatrical trick during the Restoration) are almost completely abandoned in 20th century drama (with all Eliot's chorus of the women in *Murder in the Cathedral*), other new such forms have been invented, even if they have not gained wide recognition as yet.

Some other old conventions on the other hand, like the mediaeval *symbols* and *allegories*, or even the *rhythms* and *imagery* of other forms of drama, have been replaced in modern drama by a vocabulary of perceptual speech (even if exceptions are still available). The playwright had to adjust to the modified patterns of thinking of his audience.

But the careful dramatist also determines the *sequence* of the signals to the audience and insists upon a precise *speed* at which they are to be transmitted and received.

In order to judge *tempo*, verse provides a strong guide, since the verse dramatist is free to use a striking vocal music to stress his intentions. The violent variation in tempo expresses the action on the stage, reveals the characters' feelings and controls the spectator's response.

It should be noted that pace and tempo may sometimes be transformed by director or player, in which case they become defensive practices of another kind (if completely altered) or modified protective practices (if only slightly altered).

Another of the playwright's defensive practices is his control of awareness of both characters and audience. As Bertrand Evans shows, he has three courses at choice⁶: to cause the audience to be less informed about the relevant facts (within the realm of the play) than the characters, to have it equally informed, and to give it more information. The first case is true for detective plays, the third about any kind of comedy. But even when the audience is given more information than is one (or more) of the characters, this knowledge must still be incomplete; for in the very degree that the focus shifts from what the audience is to discover, to what a character is to discover, the audience must be kept in ignorance of the response of the characters to eventual discovery.

2) *Protective Practices*. So far, we have maintained our discussion at the level of the script (or its realization within a performance as play) and we got a glimpse of how the playwright mixes all those different ingredients to build a unitary and self-reliant work of art, belonging as yet to the dramatic genre, but not to theatre as performing art.

His defensive practices appear to be quite a heterogeneous group until we notice that they are used to transform his ideas into relevantly dramatic signals, to organize his material into a significant pattern, his specific contribution to the interaction initiated.

For this system to become a real component of a theatrical interaction, it must suffer a second transformation and be rendered into four-dimensional signs in front of an audience, a performance must emerge.

Here, the professional participants other than playwright (stage director, scene and lighting designer, costumer, player, etc.)

are called into action. While performing their specific roles, they make use of protective practices, earlier defined as techniques employed to safeguard and help convey the definition of the situation projected by somebody else.

Under this category all visual and aural means of expression which help transmit an impression to the spectator may be included: the elements of *mime*, *movement* and *grouping* of players onstage; those added under the form of *mask*, *costume* or *make-up*; the player's *voices* as well as other sound and music effects, notwithstanding the highly suggestive quality of certain moments of *silence*; the *lights* and *colours* used, together with elements of *décor*; all presented in what we consider to be extremely relevant *physical surroundings*, which range from the mediaeval market-places to the Italian picture-frame stage.

It is certain that not all these means (and the techniques of using them) have appeared at a time. If we accept Southern's outlook of the theatrical act centered on player and audience, we may say that only those inherent to the player (like *mime* and *movement*) are indispensable for the interaction to take place, the others being probably added and integrated in it in the course of time.

Likewise, as with the defensive practices, the protective ones are also subject to change, in point of form as well as of emphasis laid on one or another of the possible ways of tackling an audience.

There will be times when elements of *mime*, purely visual notions provided by the player, are doing all the work; a gesture or a sudden cessation of gesture, the movement of one actor away from or towards another, a pace upstage or a pace downstage will hold the spectator's complete attention and tell him what he has to know.

But in all plays, one character set against another, or two set against three, the single figure downstage or the significant separation of a group of characters upstage (grouping) — such planning and composing of the stage picture (by director usually) must continuously change the image the active spectator is creating within his mind.

There will be times when the actor's *mask* or even his *make-up*, which after all is sometimes a form of mask, will illuminate the character the actor stands for.

His mask especially (one of the most, powerful elements of theatrical technique, accepted throughout the world as a symbol of theatre) will paradoxically disclose some very important aspect of the person's identity as a human being, or even invest the wearer with some supernatural quality, by hiding the player's face.

Perhaps his *costume*, the extension of his mask, its colour and its shape, will serve as a reminder of what he symbolizes, especially when it is set against, or is in harmony with other costumes on the stage or the general *décor* of the scene.

Perhaps the degree of brightness or shadow surrounding the actor will also assist in forming or intensifying an impression. This is true of the overall colour-tone of a scene (the colour of the lighting in conjunction with the colour of the *décor* and costuming).

For the most part, however, the voice of the actor, with all the delicate range of tone which the delicate human instrument can express, will be speaking to the audience in ways which range from the casual grunt and conversational idiom to the heightened artificiality of rhetorical poetry and lyrical song.

A rush of speech or a moment of complete silence can make its point just as can the introduction of *music* or other *sound effects*.

And when there are two or more voices to be heard, we may expect a *harmony* or a *counterpoint of tone* and meaning to contribute to the play's richness.

The functions of *settings* are manifold: firstly, they may be an aid in characterization, by pointing to social and psychological aspects (needed for individualization of character in naturalistic drama for instance) even if the psychological factors are also revealed through the spatial relationships among characters; secondly, they may help establish the level of probability, according to their realistic or abstract quality; and thirdly, they establish the mood and atmosphere of the performance, by giving clues about the relative seriousness of the action, and by providing the proper environment for tragedy or comedy, fantasy or realism.

The tentative model proposed is based mainly on 20th century theatre, attempting to be a useful working instrument

for a study of this century's theatrical realities. But while it does take into account the entire historical evolution of the idea of theatre as offspring of the European cultural background, it cannot apply to other nonetheless interesting forms (the Oriental ones, for example, the one-man show, etc.).

Going back to our previous statement that the physical surroundings play an important part in shaping the audience-performance relationship, we can say that, like any other social establishment, a "theatrical environment" might be any place surrounded by fixed barriers to perception, in which a particular kind of activity regularly takes place. (Notwithstanding the fact that the architectural outlook may vary from the huge open-air amphitheatre, to the indoor picture-frame stage or theatre-in-the-round).

Sociologists have suggested that any social establishment, therefore the theatrical one, too, may be studied profitably from the point of view of *impression management*.

We noticed that the "performers" (hitherto called professional participants), usually devise a whole system of intricately combined techniques and practices aimed to create and sustain a certain impression in the spectators' minds.

But the team of performers working together within the geographical boundaries of a "theatrical environment", also cooperate to present to an audience a given *definition of the situation*. This will include :

- the conception of the team (in terms of number of components ; specific contribution ; importance of specific contribution, for as we saw, the role of one of the participants may be enhanced at a certain time-period, like the playwright's during the 19th century, or the director's during this century).

- the conception of audience (though not our special concern here, the idea a performer has of the public to whom his artistic message is addressed, the restricted group sometimes selected as addressee as well as the audience's class membership, may have a great impact on the final outcome) ;

- the conception of "theatrical environment" (unlike in usual social intercourse, the stage-audience relationship is

all-important in the theatrical interaction, and a special concern with the professional participant).

As in social encounters, the key factor in the structure proposed by this paper, is the maintenance of a single definition of the situation, and this expression sustained in the face of a multitude of potential disruptions.

A tacit agreement is maintained between performers and audience to act as if a given degree of opposition and of accord existed between them. Typically, but not always, agreement is stressed and opposition is underplayed (not in "The Living Theatre" though, where the spectator is victim of verbal and even physical aggressions).

The resulting working consensus tends to be contradicted by the carefully controlled communication out of character conveyed by the performers while the audience is present (this is especially obvious in the trends towards "anti-illusion", which aim to keep the spectator detached from and aware of his own position).

Sometimes disruption occur through unmeant gestures (of players or spectators), thus discrediting or contradicting the definition of the situation that is being maintained.

We find that performers and audience, though for different reasons, will utilize techniques for saving the performance (and maintain the interaction alive) whether by :

- avoiding likely disruptions (the spectators' perfectly controlled attitude, their knowledge as to appropriate behaviour within a theatrical interaction, etc.) ;

- correcting for unavoided ones ;

- making it possible for others to do so.

These features and elements comprise the framework we claim to be characteristic of much theatrical interaction (seen as social intercourse), as it occurs in most typical theatres.

This framework is formal and abstract in the sense that it can be applied to any theatrical interaction ; it is not, however, a mere static pattern, for it bears upon dynamic issues created by the motivation to sustain a definition of the situation that has been projected before others.

Performers have two main ways of tackling their audience :

A. To give little conscious heed to the fact that impressions are being formed about them, but rather act without contrivance, enabling the spectator to receive valid impressions about their efforts to convey a message of ideas and feelings. And if they happen to give thought to the fact that they are being observed, they will not allow this to influence them unduly, content in the belief that the audience will obtain a correct impression and give them their due because of it.

Such performers use the proper means (defensive and protective practices) of influencing the way in which the spectator treats them.

B. The shorter and more efficient (from a certain viewpoint) way of influencing the spectator. Instead of letting an impression of their activity to arise as an incidental by-product (of their overall activity designed to convey meaning), they can reorient their frame of reference and devote all their efforts to the creation of desired impressions. Instead of attempting to achieve certain ends by acceptable means, they can attempt to render the impression that they are achieving certain ends by acceptable means.

This happens in certain trends in contemporary theatre, which tend to make of the spectator an active participant in the physical sense ; the difference in status between player and spectator is wiped away and theatre is thus a social activity altogether, losing much of its artistic qualities. Such performers make use of tricky techniques for want of more elaborate means of drawing the spectator into the interaction (like those used by great drama of all times, from Shakespeare, to Ibsen or Chekhov, to Beckett and Ionesco, or those employed by great stage directors like Meyerhold, Piscator, Grotowski, etc.). They feel the interaction initiated by them is in danger if they limit themselves to the "gentlemanly" means of influencing the spectator. They feel it necessary to band together (in the "Living Theatre", several contributors make the script) and directly manipulate the impression they

give (they provoke the spectator, they address him directly as theatregoer).

The observers become a performing team themselves and mix with the other (subject to subject relationship, like in the "Happening"). The whole of the interaction becomes *dramatized*, not just the staged action. Techniques (practices) do not have a twofold function, like in great drama : they are only intended to shock. This is a situation very similar to some social interactions occurring in everyday encounters.

In the above-mentioned example, theatre has really become a form of social activity — since all professional participants are solely intent on creating impressions and obtaining gains — and we are back where we started from.

But, in fact, our very first preliminary assumption was about theatre as an art form, as "a way of ordering, clarifying and understanding experience, of explaining outside reality by conveying a cultural message".

This message is missing in an extreme form of theatrical interaction like the "Happening" and this explains its ambiguous status (an art beyond the theatre — say some ; a strange phenomenon — maintain others).

This is, however, not very important in itself.

It only becomes interesting insofar as it helps us conclude that it is solely when these techniques are perfectly balanced in their aims that theatre achieves its true greatness.

Therefore, for theatre to deserve its name, defensive and protective practices must be both vehicles of meaning and effective stimuli for impressions to be created.

In this paper we only tackled the latter aspect of the problem. But it has hopefully led us to the right conclusion : that theatre cannot survive unless it encompasses both artistic and social activity patterns.

And another conclusion, less far-reaching but all the more useful : that the sociological perspective offers wide and rewarding area for research in the field of theatre.

¹ RICHARD SOUTHERN, *The Seven Ages of the Theatre*, London, 1962.

² ERVING GOFFMAN, *Frame Analysis*, Harmondsworth, 1971.

³ SUSANNE LANGER, *Feeling and Form, A Theory of Art*, 1953.

⁴ J. L. STYAN, *The Elements of Drama*, Cambridge, 1963.

⁵ J. L. STYAN, *The Dramatic Experience*, Cambridge, 1971.

⁶ BERTRAND EVANS, *Shakespeare's Comedies*, Oxford, 1963.

APERÇU SUR L'HISTOIRE NOUVELLE DU DOCUMENTAIRE ROUMAIN

George Littera

« *La deuxième vague de pionniers* ». Les débuts du cinéma socialiste se placent sous le signe d'une vertigineuse affirmation du documentaire. Le phénomène comporte une multiple explication. Un premier facteur, de nature technico-productive, à même d'expliquer l'expansion du genre, est la rapide valorisation du potentiel professionnel existant. La production de l'« Office National Cinématographique » et, par la suite, les premiers essais du Studio « Sahia » profitent largement de l'expérience et de l'habileté des cinéastes de la vieille génération : parmi les metteurs en scène figurent Paul Călinescu, Jean Mihail, Jean Georgescu ; parmi les opérateurs Ovidiu Gologan, Ion Cosma, Vasile Gociu ; parmi les monteurs, Lucia Anton ; parmi les compositeurs, Paul Constantinescu. Parallèlement il y a l'afflux de forces créatrices nouvelles : assistant d'Amédée Morin et de Witold Klimowicz, critique de film doué d'esprit polémique, élève d'Eisenstein, Victor Iliu se consacre à la mise en scène ; de même Ion Bostan, ex-scénariste de Jean Georgescu pour *Petrolul* (Le Pétrole) ; à présent, dans les rangs des documentaristes entrent aussi d'autres cinéastes, qui se mettront avec talent et passion au service de notre cinéma : Ion Stoica et Ilie Cornea, parmi les opérateurs, Zaharia Stancu et Geo Bogza parmi les auteurs des commentaires. Au bout d'un intervalle assez bref, le perfectionnement des structures de l'organisation amené par la création d'un studio spécialisé, les efforts faits en vue d'imprimer un rythme régulier à la production, la croissance progressive du nombre des films, la stabilisation des différents types de pratique documentaire assurent — au début des années '50 — les conditions matérielles tellement nécessaires au développement du genre. Cependant, l'ascension du documentaire, placé à l'avant-poste de l'assaut donné pour un nouvel art et une nouvelle culture cinématographique, ne saurait être vraiment compris en dehors des motivations plus profondes, d'ordre socio-esthétique. Le moment '45 — '50, moment de profondes transformations historiques, vient imposer, avec une acuité accrue, la conscience de l'efficacité sociale que peut acquérir l'intervention du documentariste. Les qualités du genre sont identifiées, maintenant, avant tout, dans

la spontanéité et le caractère immédiat de ses rapports avec l'actualité, dans la capacité d'établir un lien étroit avec la vie de la nation, dans sa vocation propagandiste. L'intention fondamentale du documentariste est de produire un *témoignage* sur la réalité en pleine transformation, de laisser agir librement la capacité révélatrice et persuasive du document (impulsion qui se trouve, par ailleurs, aussi à l'origine du premier film de fiction réalisé à l'« époque nouvelle » : *Răsună valea* (La Vallée retentit), ce film plein de fougue de Paul Călinescu).

En ouvrant la voie au cinéma de fiction, le documentaire vient affirmer, avant tout, le sens de la chronique. Sensible à l'effervescence du moment historique, s'assumant un caractère socio-politique net, déclaré, il déclenche une ample action visant à consigner les transformations révolutionnaires survenues en Roumanie, qu'il poursuivra, avec constance, jusqu'à ce jour. Sollicité tout d'abord par l'événement politique et par les problèmes urgents de la construction économique, préoccupé de surprendre le processus complexe de l'industrialisation et de la transformation socialiste du village, attentif aux mutations enregistrées dans le plan de la conscience (l'existence consacrée au travail, signe distinctif de l'humanité nouvelle, constitue un motif cinématographique qui revient souvent), élargissant progressivement son aire d'exploration, le documentaire des années '45 — '50

constitue une minutieuse « feuille de température » de la réalité environnante. D'habitude frustes, se rapprochant du reportage ou même de la facture des actualités, plus élaborés dans d'autres cas, les films de cette époque restent symptomatiques pour la promptitude avec laquelle le genre répond à des nécessités immédiates. *Reforma agrară* (La Réforme agraire — Jean Mihail, 1945) est un reportage consacré à l'acte historique de la distribution des terres aux paysans. *Împrumutul de aur* (L'Emprunt d'or — Paul Călinescu, 1945) appuie l'appel en faveur d'un emprunt national destiné à la reconstruction économique du pays. *Agnita-Botorca* (Paul Călinescu, 1947) et *Cu fruntea-n soare/APACA* (Du soleil plein le cœur/APACA — Jean Mihail, 1948) parlent de l'atmosphère fébrile des grands chantiers de la jeunesse, ouverts à Agnita-Botorca et dans la capitale. L'acte du 11 juin 1948 fait l'objet d'un court-métrage réalisé par Jean Mihail (*Naționalizarea* — La Nationalisation — 1948). *Petrolul* (Jean Georgescu, 1948) retrace, entre autres épisodes de l'histoire passée et présente du pétrole roumain, le moment de la nationalisation de l'industrie de Valea Prahovei. Partant des lettres publiées dans la presse envoyées par les paysans qui entraient dans les associations agricoles récemment fondées, *Scrisoarea lui Ion Marin către « Scînteia »* (Lettre de Ion Marin à Scînteia — Victor Iliu, 1949) devient un plaidoyer pour la nouvelle vie du village. *Un minut* (Une Minute — Ion Bostan, 1949) explique la nécessité d'utiliser avec un maximum de rendement chaque minute du temps de production. La campagne de reboisement, partie intégrante de la politique socialiste de conservation et protection des biens nationaux, retient l'intérêt de Jean Georgescu dans *Pădurile* (Les Forêts — 1950), *Pentru industrializare, pentru socialism* (Pour l'industrialisation, pour le socialisme — Ion Bostan, 1950) est un vaste panorama de la lutte pour l'industrialisation, surprise sur ses fronts les plus échauffés. Opérant une première prospection de la réalité socialiste, le documentaire des années '45 — '50 tend à s'individualiser par sa grande force de mobilisation. Conçu, le plus souvent, comme un équivalent visuel de la presse, dans les termes directs du manifeste, combinant parfois le reportage et la mise en scène, faisant place à l'illustration didactique et au slogan, il acquiert la tension

de la polémique et la ferveur de l'appel. Le discours entamé s'avère tout aussi passionné pour la *pars destruens* que pour la *pars construens*.

Dans une période de tâtonnements, d'exercices timides, d'accumulations sporadiques, telle que nous apparaît la période 1945—1955, le documentaire constitue la zone la plus vivante du cinéma roumain. A cela contribue le ton direct, qui perce au-delà des gaucheries esthétiques et des imperfections techniques des œuvres, une certaine juvénilité et agilité de l'œil du cinéaste (embrumé — dans le cas du film de fiction — par des préjugés plus nombreux et plus tenaces), l'adhérence plus forte du genre à la réalité, sa mobilité accrue, de nature à en assurer l'efficacité sociale. Pas en moindre mesure, la pratique du documentaire se place à l'avant-garde des expériences cinématographiques du moment, par quelques tentatives plus cohérentes de conférer au langage une intonation personnelle. Elles sont visibles surtout chez Jean Mihail et Victor Iliu. Avec *Rapsodia rustică* (Rhapsodie rustique — 1946), pittoresque évocation de la vie rurale roumaine, Jean Mihail inscrit le documentaire ethnographique et folklorique traditionnel dans la sphère de l'essai poétique. Avec *Orășul nu doarme niciodată* (La Ville ne dort jamais — 1949), le cinéaste retrouve la même onde discrète de poésie, tout en atteignant à une plus sûre maîtrise de la matière et de la formule du film. La description kaléidoscopique de la nuit sans sommeil du Bucarest travailleur, reportage lyrique sur le labeur déployé dans les imprimeries et les maternités, dans la halle de l'usine et dans la cabine de montage du studio cinématographique, dans le laboratoire du savant et dans l'atelier du luthier, *Orășul nu doarme niciodată* a la structure libre, nerveuse qui nous fait, par moments, penser à Ruttmann et Vertov et qui avait été expérimentée naguère dans *Viața unui oraș* (*Viața începe mâine*) (La Vie d'une ville. La vie commence demain). Chez Victor Iliu, la richesse de l'invention rhétorique et la vibration lyrique de *Scrisoarea lui Ion Marin către « Scînteia »* sont le résultat d'une tentative d'arracher le documentaire de la formule journalistique stéréotype, de dépasser son caractère d'illustration et l'instance purement informative, de trouver l'expression capable d'exprimer la passion politique; l'intention propagandiste s'y étaye, dans le sil-

lage de Dovjenko et Eisenstein, sur la pratique de l'antithèse et de la synecdoque symbolique, de l'insertion photographique et du commentaire-appel.

Isolés dans l'ensemble d'une production uniforme, pas encore différenciée au point de vue stylistique, ayant le mérite de signaler la nécessité d'optiques personnelles, les films de Jean Mihail et Victor Iliu esquissent le passage de la constatation brute à l'analyse, de l'observation crue à l'aperçu synthétique, du simple témoignage sur la réalité à l'effort d'une interprétation originale de celle-ci. C'est une voie dans laquelle le documentaire roumain s'engage petit à petit, avançant plus énergiquement au début de la décade '60, quand il devient évident que les cinéastes du « Sahia » avaient atteint à un degré de maturité.

Une phase d'accumulations. Entre le moment enthousiaste du « second commencement » et celui d'une affirmation certaine, sur le plan national et international, la pratique roumaine dans le domaine du documentaire enregistrera, au point de vue esthétique, une évolution sinueuse. Vers l'an 1955 elle traverse une phase d'accumulations modestes, quasi imperceptibles. Dans la perspective du saut qualitatif qu'elle allait faire sous peu, certaines tendances peuvent néanmoins être signalées, leurs effets positifs ne tardant pas à se faire sentir. C'est à présent que se produit une diversification plus accentuée des formes documentaires, depuis le film industriel au film ethnographique : une nouveauté est constituée par le documentaire d'art, résultat des efforts de Ion Bostan (*Nicolae Grigorescu*, 1955 ; Theodor Aman, 1956 ; *Uciderea pruncilor* (Le Massacre des innocents), 1957) ; le film de recherche et de divulgation scientifique continue son ascension lente mais ferme, pour s'imposer avec une plus grande énergie en 1958 — 1959, quand apparaissent des réalisations d'une impeccable tenue (*Drumul oțelului* (Le Chemin de l'acier), Mircea Popescu ; *Capul izolat* (La Tête isolée), Stelian Penu ; *Din trecutul pământului* (Du passé de la terre), Ion Bostan) et quand les cinéastes spécialisés en ce domaine voient leurs efforts recompensés par l'accueil de la Roumanie en tant que membre de l'Association Internationale du Cinéma Scientifique. C'est aussi la période d'apprentissage de Gabriel Barta, Virgil Calotescu, Alexandru Sirbu, Savel Stiopul, Mircea Săucan, Mirel Ilieșiu, Jean Petro-

vici ; bientôt ils auront un apport décisif dans la lutte pour la liquidation du dilettantisme et pour un plus haut niveau qualitatif des films de « Sahia ».

Considérée en son ensemble, la production de l'époque se maintient dans les limites de la convention. Tributaire à la formule de l'exposition, elle perd en général de la tension du dialogue vivant avec la réalité, cédant au schématisme ou s'immobilisant dans le cadre d'une vision à caractère descriptif, terne et lourde, voisine, plus d'une fois, du naturalisme. Néanmoins, dans certaines zones de l'expérience du documentaire, le sens de l'investigation directe, immédiate de la vie reste en éveil, comme une démarche précieuse, même si timide, comme une réaction polémique, dirions-nous, à l'académisme rhétorique du moment : l'ouverture vers l'existence quotidienne. Animé d'une insolite lueur de poésie, *Ceferiștii* (Les Cheminots — Gabriel Barta, 1954), *București, oraș înflorit* (Bucarest, ville fleurie — Savel Stiopul, 1955), *Reportaj la « Steagul roșu »* (Reportage à « Steagul roșu » — Alexandru Sirbu, 1956) tendent, en des mesures et des modalités différentes, à refuser les aspects spectaculaires pour retenir la vérité et la saveur des choses simples, immédiates, pour surprendre l'homme et ses relations avec l'univers environnant dans une lumière plus intime. Les films ne méritent pas moins d'être cités aussi pour leurs qualités d'ordre expressif : les images de *Ceferiștii* respirent une certaine simplicité et chaleur ; *București, oraș înflorit* tente une savante orchestration de rythmes visuels et sonores, comme par exemple dans la séquence polyphonique de l'orage ; le reportage de Alexandru Sirbu affiche par endroits un ton décontracté, familier, différent par rapport à celui guindé et solennel qui affectait tant de documentaires de l'époque.

Le moment de l'affirmation. Au début de la nouvelle décennie, arrivée au seuil du saut qualitatif qu'elle avait longuement escompté et patiemment préparé, la production du « Sahia » s'étaye en égale mesure sur une mûre expérience des cinéastes qui s'étaient affirmés au cours des années '50 et sur les forces fraîches de la génération récemment entrée dans le champ du documentaire.

Parmi les metteurs en scène avec une longue expérience ce furent surtout Ion Bostan, Mircea Săucan et Mirel Ilieșiu

qui essayèrent, avec beaucoup d'insistance, de se frayer une voie propre.

Dans l'évolution du documentaire roumain, Ion Bostan s'avéra en permanence comme une présence vivifiante. L'apport du cinéaste s'inscrit dans les domaines les plus variés. Dépasant sa nature didactique, *Un minut* est animé d'un vif accent journalistique. Film de montage, dédié au 30^e anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain, *Pagini din lupta partidului* (Pages de la lutte du parti) essaye une formule de synthèse historico-politique destinée à faire une longue carrière dans la pratique du studio. Commenté par Geo Bogza, *Baia Mare* (1953) ouvre la voie au film monographique, s'arrêtant sur cette vieille cité élevée à une vie nouvelle par suite de l'essor de l'industrie. Malgré son caractère de pure illustration, *Ciocîrlia* (L'Alouette — 1955) et *Doina Oltului* (La « Doina » de l'Olt — 1956) contribuent à ressusciter l'intérêt pour le film ethnographique et folklorique. Consacrés aux valeurs majeures de la peinture nationale et universelle, les documentaires d'art constituent, eux aussi, une activité de défrichement ; si *Nicolae Grigorescu* et *Theodor Aman* représentent en fait des gloses didactiques, ayant une valeur surtout culturelle, de l'œuvre des deux artistes roumains, *Uciderea pruncilor* a le mérite de tenter une analyse du langage pictural de Brueghel, sur la ligne du « critofilm d'arte » préconisé par Ragghianti. L'ample suite de films touristiques et scientifiques dédiés au Delta du Danube, suite dans laquelle la place d'honneur revient à *Printre pelicanii* (Parmi les pélicans — 1962) et à *Sub aripa vulturului* (Sous l'aile du vautour — 1963), enrichit notre documentaire d'une prodigieuse encyclopédie de la nature, comme il n'y en avait pas eu auparavant ; en enregistrant la vie mystérieuse et étonnante du Delta, en restituant la beauté vierge du paysage, le film est empreint de l'émotion ressentie par le metteur en scène devant le spectacle cosmique. Toutes ces expériences viennent préciser, avec le temps, le « portrait » du cinéaste ; auteur de films dans le sens absolu du mot (metteur en scène, scénariste et, à partir des années '70, opérateur), Ion Bostan a la vocation de l'explorateur, l'esprit méthodique du savant, l'intuition du poète. Plus anciens ou plus récents, ses meilleurs films respirent cette simplicité et ce na-

tural qu'un cinéaste ne saurait atteindre sans une mûre maîtrise des instruments.

Les documentaires de Mircea Săucan et tout particulièrement *Casa de pe strada noastră* (La Maison de notre rue — 1957) et *Pagini de vitejie* (Pages de bravoure — 1959) révèlent un fort penchant pour le lyrisme. Dans *Casa de pe strada noastră* la substance initiale est passée à travers l'alambic compliqué de l'essai cinématographique pour se convertir en un poème baroque dédié à la mémoire des objets, aux mentalités et aux destinées humaines suggérées par la présence des choses. Comptant parmi les premiers essais d'après guerre de la sphère du film de montage, consacré à la contribution apportée par l'armée roumaine à la défaite du fascisme, *Pagini de vitejie* rétablit l'équilibre entre le goût pour le document et le goût pour la métaphore, qui y est visible dans de fréquents montages contrapuntiques. Après quelques films de fiction (dont *Cînd primăvara e fierbinte* — Printemps torride, qui garde « en filigrane » l'empreinte du documentaire), Săucan revient à sa première vocation mais obtient des résultats inégaux, oscillant entre densité et raréfaction, entre l'authenticité de la contemplation et la simple virtuosité technique (*Ziduri și mîini* (Des murs et des mains), 1975 et, respectivement, *Un sul de ceară* (Un rouleau de cire), 1975).

L'itinéraire de Mirel Ilieșiu indique une recherche tout aussi assidue de l'identité stylistique. Depuis *Viscolul* (La Tourmente — 1954), son œuvre de début, jusqu'aux documentaires réalisés pendant les années '70, ce qui confère une cohérence intérieure aux films de Ilieșiu c'est la plénitude réaliste, l'exactitude de l'observation. Dans *Viscolul*, ce réalisme du regard du cinéaste mène à un reportage sobre, qui évite le recours au sensationnel, à une page de journalisme nerveux, mêlant la gravité à l'humour. Estompée dans les films touristiques réalisés en 1956 — 1958, petits albums pittoresques comme le sont, par exemple, *Iacul Razelm* (Le Lac Razelm), *Însemnări din Delta* (Notes du Delta) ou *Oltul traversează Carpații* (L'Olt traverse les Carpates), la précision de la notation se fait jour avec une plus grande netteté dans la série formée de *Bicaz, cota 563* (Bicaz — cote 563 — 1959), *Un Jupiter al vremurilor noastre* (Un Jupiter de nos jours — 1961), *Hîrtia se naște din ape* (Le Papier naît des eaux),

et *Trei strigăte pe Bistrița* (Trois cris sur la Bistrița), ces derniers datant de 1962. Cette série représente un tournant dans l'évolution du metteur en scène : avec elle, Ilieșiu franchit le pas vers une plus attentive observation de l'homme, essayant une humanisation des grandioses paysages naturels ou industriels dont la splendeur l'avait fait si souvent vibrer et entamant une exploration des ressources du langage symbolique. Incluant des noms aujourd'hui prestigieux, la troisième génération de documentaristes s'affirme en un intervalle de temps assez court. En 1959 débutaient Dona Barta, Erich Nussbaum et Ion Moscu, en 1961 Slavomir Popovici, en 1963 Titus Mesaroș et Florica Holban. Dès leurs premiers films, les nouveaux cinéastes participent, aux côtés des représentants des générations plus âgées, à l'effort de renouvellement, agissant pour le moins en deux directions : d'une part en vue d'un engagement plus énergique du documentaire dans l'interprétation de l'immédiat, dans le sens d'une plus ferme implication du documentariste dans le débat des problèmes sociaux urgents, « à l'ordre du jour » (c'est maintenant qu'apparaît le film-enquête, animé d'un vif esprit civique, de même que le feuilleton satirique); d'autre part, en direction d'un rafraîchissement des moyens stylistiques, tentative favorisée surtout par l'expérimentation des techniques du cinéma direct et par l'exercice des plus diverses formules de la communication lyrique. Appelés à contribuer à la libération du documentaire roumain de ses inerties du passé, toutes ces démarches n'ont pas tardé à montrer leurs fruits.

Les progrès enregistrés par la production du « Sahia » allaient être relevés et passés en revue lors des Festivals nationaux du film de Mamaia de 1964—1966. En 1964 Georges Sadoul, hôte du festival, affirmait : « L'école roumaine du court-métrage est devenue pour moi une réalité vivante et captivante dont devront tenir compte dorénavant les supporters de ce difficile genre »¹. Venu à Bucarest un an auparavant, John Grierson avait déclaré : « Né sur une terre avec d'ancestrales traditions de culture, le cinéaste roumain a intérêt à cultiver ces traditions, à les ressusciter dans ce que l'esprit latin possède de plus précieux : la clarté et l'équilibre, la solidité et l'idée de la pérennité des réalisations humaines »². Les constatations de Sadoul et de Grierson coïnci-

dent avec l'observation formulée à l'époque aussi par la critique roumaine de cinéma dans ses interventions parues dans les revues *Cinema* et *Contemporanul* : à savoir que les documentaires des années '63 — '66, d'une qualité supérieure et présentant des affinités surtout pour ce qui est du penchant pour le lyrisme, contiennent la promesse d'une originalité de vision et de style à laquelle avaient depuis toujours aspiré les cinéastes du « Sahia ».

En opérant un décantage plus sévère de l'expérience accumulée, en attirant systématiquement des collaborateurs doués d'intuition cinématographique (parmi les auteurs des commentaires figurent Geo Bogza et Nina Cassian, Eugen Mandric et Paul Anghel, Radu Cosașu et Eva Sîrbu), en mobilisant toutes les forces créatrices dont il disposait (particulièrement précieux s'avère l'apport des opérateurs, depuis Willy Goldgraber à Doru Segal, depuis Costea Ionescu-Tonciu à Petre Gheorghe), en réservant une ample place à l'expérimentation, en évoluant, par conséquent, en un climat nouveau, le documentaire roumain passe à présent à travers un évident processus de métamorphose. Avec une tension problématique augmentée, d'où l'impulsion polémique n'est pas absente (les meilleurs films du moment '63—'66 constituent autant de refus à une optique idyllique et d'apparat, au ton didactique, au livresque et aux reconstitutions artificieuses), capable de dépasser la simple instance reproductive et d'atteindre à une investigation poétique de la réalité, il se révèle d'une extraordinaire richesse et diversité des recherches expressives. Presque sans exception, chacun des metteurs en scène consacrés offre des arguments en ce sens.

Poursuivant une préoccupation plus ancienne, Mirel Ilieșiu donne à ses films une tournure d'essais. En partant des reportages publiés par Geo Bogza dans la presse des années '30, poignants témoignages des conditions inhumaines de travail des tanneurs, *Tăbăcării* (Tanneries — 1963) établit une éloquente antithèse entre le passé et le présent. Sous-intitulé « Notes sur le Maramureș et sur le sculpteur Geza Vida », *Rădăcini* (Racines — 1963) place la sculpture de Vida en une permanente relation avec l'atmosphère, avec le monde dont elle a pris corps : le village et le paysage de Maramureș. Cette structure d'essai se retrouve aussi dans les autres documentaires d'art

du metteur en scène, dominés par l'ambition de suggérer le dialogue intime, secret des arts, et de le restituer dans une unité cinématographique à la fois intégratrice et autonome ; c'est, surtout, le cas de la série d'essais ouverte par *Ritmuri potrivite* (Rythmes arrangés — 1964), continuée par *Cîntecele Renasterii* (Les Chansons de la Renaissance — 1969 ; le prix « Palme d'or » au Festival de Cannes) et achevée par l'incantatoire *În marea trecere* (Le Grand passage — 1971).

Attiré par l'enquête sociale et le débat éthique, intéressé par la nudité de l'expression, Alexandru Boianu s'avère un observateur incisif, un reporter inné ; ayant recours aux tournages sur le vif et à la prise de son directe, *Casa noastră ca o floare* (Notre maison telle une fleur — 1963) compose une savoureuse suite de croquis satiriques sur le thème des contraventions aux lois écrites et non écrites de la cohabitation ; *Cazul D.* (Le Cas D. — 1966) recueille les confessions d'un pensionnaire d'un asile de vieillards avec l'intention de mettre à nu un cas d'atroce égoïsme et d'indifférence morale et d'articuler une véritable discussion sur la responsabilité et l'humanisme.

Imposé dès l'abord par *Drumurile Crișanei* (Les Routes de Crișana — 1961), œuvre de début, dans l'excellente tradition du documentaire propagandiste, Slavomir Popovici apporte une fébrile pensée associative (avec les volutes et avec la cérébralité de sa construction, avec son ambition de matérialiser l'abstraction du concept, *Uzina* (L'Usine — 1963) reste une tentative de « montage intellectuel », singulière chez nous), concentration et noblesse contemplative (*Romante aspre* — Après romances — 1965 est remarquable par le don de la narration visuelle et par la pureté de l'émotion qu'il dégage).

Dès le début, Titus Mesaroș témoigne d'une sensibilité flahertienne, dirions-nous. Centrés sur le motif du corps à corps entre l'homme et la nature, se déroulant dans un tempo de *largo maestoso*, *4000 de trepte spre cer* (4000 marches vers le ciel — 1963) et *Spre cer* (Vers le ciel — 1964) sont des poèmes d'un pathétisme sobre sur la construction du barrage de Argeș. Évoquant les habitants du Delta, les nouveaux rituels de leur vie quotidienne, se constituant en une métaphore concise du changement de rythme de l'existence, du passage de la vie patriarcale à celle moderne, *Stuful* (Le Roseau — 1966) est une

confirmation éclatante des qualités du cinéaste, en premier lieu de sa force de sublimation lyrique.

Consacrées, dans la plupart des cas, à l'enfance et à l'adolescence délinquante, les enquêtes de Florica Holban allient la chaleur humaine à la lucidité critique : *A cui e vina?* (À qui la faute ?) représente le point de départ de toute une ligne dans la filmographie de ce metteur en scène en même temps que le sommet qualitatif atteint par ses investigations sociales utiles et souvent émouvantes.

Jean Petrovici décrit l'existence quotidienne placée sous le signe de l'exceptionnel : *Pretutindeni muncesc oameni* (Partout il y a des hommes qui travaillent — 1963) a pour héros un météorologue isolé dans la solitude des montagnes, le gardien d'un phare, un réviseur des voies ferrées ; *Rădăcinile orașului* (Les Racines de la ville — 1964) nous présente le travail des ouvriers des souterrains de Bucarest. *Școala de la Meri* (L'École de Meri — 1964) tire sa poésie du fait même de vie décrit par le cinéaste : le chemin que font chaque jour quelques enfants, en traversant les tunnels de la voie ferrée pour arriver à la petite école abritée dans un canton.

Discretion du ton, lyrisme et humour délicat, souple maîtrise des techniques du cinéma direct nous accueillent chez Gabriel Barta dans *Și atunci...* (Et alors... — 1964), incursion dans l'univers des candides inventions de l'enfant, mais surtout dans *Gara* (La Gare — 1965), kaléidoscope des visions fugaces, de menues notations instantanées surprenant l'univers bariolé de la Gare du Nord, essai cinématographique sur les gestes humains de l'attente, de la séparation, des retrouvailles.

Le moment '63-'66 entraîne non seulement l'effort de définir les individualités créatrices, de cristalliser les marques personnelles mais aussi une série de modifications, plus ou moins sensibles, dans la physionomie des diverses « espèces » du documentaire. Dans le champ du film ethnographique, l'abandon de la vision décorative, le refus d'un pittoresque de type « dépliant touristique », l'aspiration vers l'essentiel, s'avèrent surtout dans *Navigatori care dispar* (Navigateurs qui disparaissent — Ion Moscu, 1965), description de l'ancienne occupation du flottage, dans *O vânătoare neobișnuită* (Une Chasse insolite — Paula Popescu-Doreanu, 1966), évocation d'un autre vestige de la vie

patriarcale (la chasse après les ruches des abeilles sauvages). Avec *Povestiri despre lumea Mării Negre* (Recits du monde de la Mer Noire — 1962) et *Temă cu variațiuni* (Thème à variations — 1964), comme avec presque chacun des films qu'elle réalisera jusqu'à la fin de sa carrière, Dona Barta confère au documentaire de divulgation scientifique — au-delà de l'indispensable rigueur de l'information — d'insolites accents poétiques ; ce que le metteur en scène nous révèle avec prédilection c'est le fabuleux et la grâce infinie du monde animal, sa beauté souvent inaccessible à l'œil humain. Enrichi par les contributions de Ion Bostan et Nina Behar, le documentaire d'art essaie, avec plus de courage, de s'éloigner du caractère d'illustration et de la pédanterie scolastique. L'expression typique de ce moment de transition est constituée par *Ciucurencu* (1964) de Erich Nussbaum, tentative située à mi-chemin entre une présentation genre exposé et l'effort d'interprétation cinématographique de l'argument pictural, comme cela se voit dans la séquence de la pose des couleurs : là, les images macroscopiques de la pâte, la pénétration de la caméra dans le magma vivant de la matière colorée opèrent une subtile métamorphose du figuratif dans l'abstrait. Ayant réussi à gagner une place distincte dans la production du studio, privilège qu'il perdra par la suite, à cause de la discontinuité de la pratique, le court métrage de fiction avance en direction de la satire et de l'essai philosophique ; on essaie, avec plus de chances de réussite, de dépasser la simple expérimentation avec le burlesque : *80 000 de spectatori în goană după o minge* (80 000 spectateurs à la poursuite d'un ballon — Eugen Popița, 1962), acide caricature sur le thème des tares du foot-ball roumain, tout comme dans *Memoria trandafirului* (La Mémoire de la rose — Sergiu Nicolaescu, 1963), film-essai dans lequel la confrontation entre le bien et le mal se transforme finalement en une allégorie contre la guerre, exercice de virtuosité technique où le filmage des fleurs avec la *Zeittupe* misait sur une suggestion poétique dont avait parlé une fois Blaise Cendrars : « à l'accélééré, la vie des fleurs est shakespearienne ».

Avec les progrès qualitatifs enregistrés, avec l'état de tension installé, avec les ouvertures d'horizon esquissées, le moment '63—'66 reste un moment-clef dans l'évolution plus récente du documentaire

roumain. En augmentant considérablement le prestige esthétique et moral, la production du « Sahia » se transforme en une présence vivante, un ferment, dirions-nous, de la vie cinématographique nationale. En même temps, elle s'avère capable de s'insérer avec succès dans le circuit international des valeurs, ce dont attestent les nombreux prix remportés aux festivals cinématographiques de l'étranger.

La génération '70. Tardant à passer à l'approfondissement et à l'enrichissement des gains expressifs accumulés, le documentaire roumain connaît, vers la fin des années '60, un moment de stagnation. Se référant aux causes du phénomène, Călin Căliman écrit : « Il s'est produit [...] un certain écart de la réalité, qui n'avait pas été propice, naturellement, à l'évolution correspondante du genre. On a eu recours à des formules artistiques hybrides, avec des immixtions de fiction impropres. Les thèmes vraiment importants, capables d'entraîner ou d'influencer en quelque sorte les consciences, sont devenus rares. On a parfois opté pour des idées de film insignifiantes, dénuées de résonance sociale ou politique, on n'a pas assez utilisé la modalité tellement efficace du film-enquête. Le genre descriptif et la poétisation forcée ont proliféré. Et le pas en avant n'a pas été franchi en ces conditions »³. Le dépassement de ce moment difficile s'annonce tout de suite après 1970. Le premier signe du renouvellement est constitué par un rafraîchissement du front des documentaristes avec de jeunes énergies créatrices.

Sortie des bancs de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest, s'affirmant dès le début comme une présence distincte dans l'ensemble de la production, dynamique, réceptive aux expérimentations, la nouvelle génération de documentaristes se recommande tout d'abord par sa vibration humaine, son sens de l'engagement moral et social exprimés par *Apa ca un bivol negru* (L'Eau telle un buffle noir), long métrage réalisé en 1971, avec le concours des studios de Buftea, par un « groupe de réalisation », réunissant des metteurs en scène, des opérateurs et des filmologues des promotions 1968 et 1969 de l'Institut (Dan Pița, Mircea Veroiu, Youssouff Aidaby, Andrei Cătălin Băleanu, Stere Gulea, Roxana Pană, Iosif Demian, Dinu Tănase). En consignnant l'épisode des inon-

ditions catastrophiques de 1970 et en se proposant avant tout de se constituer en un témoignage sur une réalité trouvée, pour utiliser une formule de Kracauer, le film retient surtout l'hypostase tragique et héroïque de l'homme aux prises avec la nature déchaînée, l'image pathétique de la souffrance et de l'espoir, de la force morale et de la solidarité devant le désastre. Filmé sur le vif, retenant l'empreinte des sensations et des impressions immédiates, concentrant toute sa tension grâce à une savante opération de montage, dicté par la réalité et écrit d'une plume à la fois grave et calme, *Apa ca un bivouac negru* associe l'exatitute du reportage au goût de la réflexion, le document cru à l'inflexion lyrique, la description délibérément froide, lucide, des faits à l'émotion des confessions recueillies par le microphone, la constatation à l'implication. La capacité de transmettre la charge dramatique du moment, la franchise et l'austérité du ton, la richesse des registres expressifs, la pureté du langage font du documentaire de Dan Pița, Mircea Veroiu et de leurs collègues une expérience singulière dans le contexte du cinéma roumain de jusqu'à présent.

Outre les auteurs de *Apa ca un bivouac negru* il faut mentionner les jeunes cinéastes du Studio « Sahia » : leur contribution à l'affirmation d'une nouvelle sensibilité cinématographique est tout aussi importante. Témoignant d'une certaine convergence des préoccupations thématiques, les films de Nicolae Cabel (*Cel mai tânăr oțel* — Le Dernier acier — 1972 ; *Meseria luminii* — Le Métier de la lumière — 1975 ; *Mărturie pentru viitor* — Témoignage pour l'avenir — 1975), Constantin Vaeni (*Începuturi* — Commencements — 1973) ; Ada Pistiner (*O echipă de tineri* — Une équipe de jeunes — 1976) se penchent sur la condition de la jeunesse d'aujourd'hui, de celle ouvrière en particulier. Désireux de surprendre le processus d'une autodéfinition morale de toute une génération, ayant une certaine adhérence au fait quotidien, lucides, vivants, ils sondent l'univers intérieur du jeune héros, préoccupé par les problèmes — grands et petits — du travail journalier, sollicité par les exigences que suppose un progrès technique rapide, confronté avec les questions impliquées par le choix d'un chemin dans la vie. L'apport des nouveaux cinéastes peut être signalé en égale mesure dans le plan des recherches de langage. Après une série

de films réalisés pour la télévision, brefs poèmes du mouvement et de la splendeur de l'effort sportif, Constantin Vaeni s'impose avec *Apoi s-a născut orașul* (Ensuite est née la ville — 1972), reportage sur le déplacement de l'ancienne ville de Orșova, avec *În lungul drum al pâinii către casă* (Le long chemin du pain vers la maison — 1974), film de montage consacré à une autre des grandes réalisations du présent — l'assèchement de l'étang de Brăila et sa transformation en sol fertile ; le sens des mouvements grandioses, la cadence épique ample et solennelle, le lyrisme confèrent à ces films, dans certains de leurs passages, un souffle d'épopée. Dans la suite des documentaires dédiés à l'industrie, dans la monographie *Victor Iliu* (1972), hommage rendu à son ancien professeur (à l'expérience de documentariste duquel le jeune metteur en scène se référera directement dans *A doua scrisoare* (La Seconde lettre, 1974)), Nicolae Cabel fait preuve de disponibilités lyriques ; souvent il transforme le détail quotidien en une métaphore lapidaire. Enfin, les documentaires de Ada Pistiner, parmi lesquels *O echipă de tineri* constitue pour le moment la tentative la plus rigoureusement menée, apportent le goût d'un réalisme plus rude, un certain caractère incisif et spontané de l'observation, une sorte d'indifférence à l'égard du « brillant professionnel », sacrifié à bon escient en faveur du ton plus fruste.

Les expériences de la dernière décennie. Tout comme au début des années '60, l'affirmation de la nouvelle génération coïncide avec le moment d'effervescence enregistré par l'activité d'une série de cinéastes consacrés du Studio, avec leur retour spectaculaire après une période d'éclipse. Le documentaire se trouve de la sorte consolidé sur un large front. La configuration de nouvelles tendances, le développement de certaines « espèces », l'apparition de plusieurs films de qualité annoncent la bataille que va donner le documentaire roumain pour reconquérir les positions perdues.

De même que jusqu'à présent, nos documentaristes restent préoccupés par les rapports avec l'histoire vivante, en plein déploiement, de la construction socialiste. Plus fermement que par le passé, cette préoccupation tend à se solder par une interprétation des phénomènes essentiels de l'actualité, par une concentration massive et cohérente sur les processus-clé

comportés par la vie économique, socio-politique et morale du pays dans la nouvelle étape historique. Même à un coup d'œil rapide il est facile de distinguer dans l'ensemble de la production du « Sahia » au moins deux « groupes » compacts de films, axés sur l'un ou l'autre des grands efforts constructifs du présent ; à l'instar des pierres d'une mosaïque, ils recomposent finalement une image synthétique de la réalité.

Un premier groupe est formé par les documentaires consacrés aux réalisations du champ de l'économie. Aux vastes chantiers qui s'étendent aujourd'hui à travers tout le pays, aux nouvelles cités de l'industrie socialiste on a dédié d'amples cycles, d'une minutie souvent monographique. Préfigurée par la série de monographies des départements de la Roumanie, l'expérience avait été systématiquement poursuivie sur tout le parcours des années '60. *Ultima treaptă* (La dernière marche — 1967) avait clos les incursions de Titus Mesaroș dans l'univers du chantier d'Argeș, complétant l'âpre et viril discours entamé avec *4000 de trepte spre cer* ; *Drumul* (La Route — 1965), *Știați că...* (Saviez-vous que... — 1965) avaient désigné Mirel Ilieșiu comme principal chroniqueur cinématographique de la construction du combinat de Galați. Continué au cours des années '70, se conjuguant à présent avec la tendance vers le « factuel film », avec un penchant à saisir les faits dénudés, la formule des cycles reste inchangée dans son intention fondamentale : notamment de fixer, pas après pas, la trajectoire de l'effort constructif, d'écrire la chronique de l'intelligence et des énergies humaines qu'il mobilise. L'histoire de l'édification de l'hydrocentrale de Porțile de Fier est consignée par la série de Mircea Popescu réalisée entre 1963 et 1972. Dans la trilogie *Triunghiul de foc* (Le Triangle de feu — 1971), Alexandru Boianțiu reconstitue le destin d'endroits et de générations de fondeurs, recueillant les confessions des ouvriers qui ont fait de Reșița, Hunedoara et Galați des centres sidérurgiques modernes du pays, confrontant sans cesse le souvenir et le présent, les projets et les réalisations. Sur les traces du plus ancien *Scoica* (Le Coquillage — 1966), les récents films de Jean Petrovici réunissent des témoignages éloquentes sur les transformations survenues dans l'univers des grands chan-

tiers navals, sur leur vertigineuse modernisation industrielle.

L'autre groupe relativement homogène est constitué par les films consacrés au développement social et aux problèmes de notre vie morale. *Ruginoasa de la sat la oraș* (Ruginoasa, du village à la ville — Dumitru Done, 1973) surprend le processus de disparition des différences entre le village et la ville. *Recașul și oamenii săi* (Recaș et ses habitants — Ion Moscu, 1973) nous parle de la fraternisation à travers le travail des hommes de diverses nationalités qui vivent dans les mêmes endroits. En pénétrant dans le monde d'une grande usine bucarestoise, où travaillent des équipes de nuit, *Schimbul de noapte* (L'Equipe de nuit — Alexandru Boianțiu, 1973) plaide en faveur de l'initiative créatrice. Mettant en une suggestion antithèse les images de l'ancien trou de Floreasca et l'aspect actuel de l'endroit, *După zece ani* (Dix ans après — Eugenia Gutu, 1971) nous fait mesurer le chemin vers le bien-être. Avec un lyrisme tendre, le film *Și ne-om plimbacul barca* (Et nous ferons des promenades en barque — Mirel Ilieșiu, 1976) décrit la vie d'une petite localité en train de franchir le seuil d'une nouvelle histoire, histoire qui débute en même temps que la construction de l'hydrocentrale de Mărișelu. Une intervention sociale aussi promptement qu'efficace est opérée, dans le prolongement d'expériences plus anciennes, par les films-enquête : *Cuțitul* (Le Couteau — Titus Mesaroș, 1971), analyse les implications éthiques d'un cas tragique de délinquance juvénile : *Să treacă vara* (Que passe l'été — Florica Holban, 1972) et *Iarna unor pierde vară* (L'Hiver des paresseux — Ion Moscu, 1974) font le procès du parasitisme social ; *Cartea de vizită* (La Carte de visite — Florica Holban, 1973) dénonce l'anachronisme préjugé du mépris pour le travail physique. Situés sur des degrés de valeur différents, ces films ont comme trait d'union la clarté et, plus d'une fois, la prégnance de l'accent journalistique. S'arrêtant sur le fait significatif, doté de pouvoir de généralisation, concernant l'existence humaine exemplaire ou bien polémisant avec les phénomènes marginaux, avec les vestiges du passé, ils indiquent une aspiration commune : la tentative des documentaristes roumains de se transformer de transmetteurs de l'information en « leaders d'opinions ».

L'actuelle tendance à une revitalisation des espèces du documentaire peut être argumentée avec les résultats obtenus dans le champ du documentaire historico-politique (Eugen Mandric, Pompiliu Gilmeanu, Liliana Petringenaru) ou dans celui du film scientifique (Zoltan Turner, Doru Cheșu, Alexandru Gașpar). L'argument le plus convaincant reste cependant le puissant essor du documentaire à caractère ethnographique et folklorique. N'ayant rien de surprenant, cet essor est fondé sur la conscience de la vitalité de la culture populaire roumaine, sur une plus exacte compréhension de la capacité du cinéma non seulement de fixer et de diffuser les valeurs folkloriques mais aussi d'en faire l'analyse socio-esthétique ainsi que sur l'existence d'une riche tradition, impliquant l'apport de savants de la taille de Dimitrie Gusti et Constantin Brăiloiu et incluant des expériences d'une tenue scientifique rigoureuse, comme s'étaient avérés, pendant l'entre-deux-guerres, *Drăguș, viața unui sat românesc* (Drăguș, la vie d'un village roumain) ou bien *Locuința țărănească în România* (L'Habitation paysanne en Roumanie). Les préoccupations du film ethnographique embrassent actuellement une vaste aire : la peinture paysanne (*În pădurea cea stufoasă* — Dans la forêt épaisse — Titus Mesaroș, 1974), l'art des tapis et des incisions sur bois (*La porțile frumosului* — Aux portes du beau — Maria Săpătoru, 1973), les coutumes ancestrales (*Pădurenii* — Stelian Penu, 1974), *Sărbătoarea nepoatelor* (La Fête des nièces — Paula Popescu, 1974), l'ingénieuse industrie rustique (*Politehnica satului* — La Polytechnique du village, Mirel Ilieșiu, 1974) ; une précieuse initiative est constituée par le film-portrait, axé sur la personnalité du créateur populaire (*Colibaba* — Titus Mesaroș, 1975). Ces efforts convergent vers un même but : celui de constituer une monographie de l'ensemble de la culture et de la civilisation populaire roumaine, irréductible témoignage de l'originalité intérieure — intellectuelle et spirituelle — du peuple roumain. La ga-

rantie de mener à bon terme cette tâche ardue existe dès à présent : nous pensons à la valeur des documentaires de Slavomir Popovici. Évoquant les grandes figures du passé (Antim Ivireanu, dans *Cuvînt cu învățătură* — Homélie — 1976), donnant vie aux visages des hommes simples conservés dans les tableaux votifs paysans (*Trei neamuri* — Trois familles — 1976), s'arrêtant à l'analyse de très anciens archétypes iconiques (Le « signe » du sapin, du serpent, du soleil, de la série *Semne* — Signes — 1970—1971), reconstituant la mythologie personnelle du chroniqueur populaire (*Letopisețul lui Hrib* — La Chronique de Hrib — 1974), capables de restituer ce sentiment tellement vif de la tradition qui préside à la vie de chaque jour du paysan roumain, les films de Slavomir Popovici — dont beaucoup s'inscrivent dans le cycle *Chipuri și icoane* (Visages et icônes) — mettent en lumière l'unité fondamentale de notre art savant et folklorique, les affinités profondes, dictées par les caractéristiques de l'éthos et de l'histoire nationale. Sévères pour ce qui est de l'investigation scientifique, narrés avec le sens du poétique, il se chargent souvent de la gravité de la méditation philosophique.

Se trouvant à un moment de regroupement des forces et de formulation de nouvelles directions d'attaque, la production du « Sahia » se propose aujourd'hui avec une plus grande conséquence, de dépasser les cotes qualitatives auxquelles elle s'était arrêtée pendant les années '70. Ainsi qu'on peut s'en rendre compte aisément, les succès du documentaire roumain ont été toujours édifiés sur son attachement à l'actualité pressante. Pour les cinéastes du « Sahia » l'expérience vécue de nos jours par la Roumanie socialiste représente un vaste champ d'observation et surtout de féconde réflexion. Exprimant les réalités du présent, se synchronisant avec les rythmes de l'époque, s'avérant réceptif aux problèmes de l'homme contemporain, le documentaire roumain saura accomplir sa vocation naturelle.

¹ Apud CĂLIN CĂLIMAN, *Filmul documentar românesc*, Bucarest, 1967, p. 47.

² *Întîlnire cu John Grierson*, in *Cinema*, 1963, n° 10, p. 22.

³ *Filmul documentar și istoria construcției socialiste*, in *Cinematograful românesc contemporan 1945—1975*. Coordonateurs du volume : ION CANTACUZINO et MANUELA GHEORGHIU, Bucarest, 1976, p. 92.

CONSIDÉRATIONS SUR UNE «MUSIQUE ATEMPORELLE»¹

1. Des contacts entre la musique de type « occidentale » (d'après la Renaissance) et le folklore européen ou extraeuropéen⁴ ont eu lieu dans les deux sens⁵, surtout au niveau « morphologique » (système mélodique, rythmique, de timbre)⁶.

1.1. Les différences essentielles semblent être concentrées au niveau « syntaxique » (système de la succession, de « l'existence temporelle » proprement dite des éléments « morphologiques »)⁷; le substratum de ces différences réside probablement dans un mode spécifique de concevoir le temps.

1.2. Les termes extrêmes de cette opposition sur le plan musical peuvent être symboliquement exprimés par la forme sonate du XVIII^e siècle européen (considérée comme le point culminant d'une évolution organique de plusieurs siècles du système tonal, synthétisé dans la musique de Haydn, Mozart et Beethoven) et une musique rituelle folklorique de type incantatoire. Il est à remarquer que, entre la musique occidentale antérieure à la Renaissance et les couches plus récentes du folklore européen les différences ne sont plus tellement marquées.

1.3. Après une longue période de temps pendant laquelle la « musique exotique » fut jugée (et, souvent, mal comprise par les ethnomusicologues eux-mêmes) avec les unités de mesure de la « musique savante » suivit, comme une réaction toute naturelle, une exagération des différences entre ces deux « mondes musicaux »⁸. Nous estimons opportun d'essayer aujourd'hui de dépasser cette attitude; la nécessité d'étudier leurs structures similaires (basées sur des constantes psychiques humaines)⁹, les « facteurs communs » par le mesurage desquels on puisse déterminer quantitativement, avec exactitude, les différences réelles, est imposée non seulement par l'acceptation dans la vie musicale du XX^e siècle, avec des droits égaux, des produits musicaux les plus divers, quelle que soit leur provenance géographique ou leur ancienneté, mais aussi par l'intérêt croissant des musiciens (et, tout d'abord, des compositeurs) contemporains pour les aspects fondamentaux, originaires, « archétypaux » de la musique.

1.4. La tendance à sonder systématiquement la dimension temporelle de la musique, en vue de proposer une syntaxe iné-

dite, est présente dans la musique de type « occidentale », surtout dans la « musique expérimentale » américaine des dernières décennies (chez La Monte Young, Terry Riley, Phil Glas, Steve Reich et, avant eux, chez Morton Feldman, Earle Brown et John Cage)¹⁰, mais aussi en Europe d'Ouest et d'Est. Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru et de nombreux autres, en Roumanie, Zygmunt Krauze, Thomasz Sikorski en Pologne, par exemple, y furent constamment intéressés; les moments décisifs de ces préoccupations restent, certainement, les œuvres de quelques « précurseurs », tels Debussy, Webern, Cage.

2. En tant que sujet essentiel (d'une façon explicite ou implicite) de tout système philosophique, le temps reste l'un des thèmes souvent controversés¹¹ de la science contemporaine (physique, psychologie)¹².

2.1. L'« irréductible originalité de la dimension temporelle »¹³ est toujours soulignée, même dans un système quadridimensionnel de la matière en mouvement (conformément au modèle proposé par Hermann Minkowski en 1908)¹⁴. Le temps peut être exprimé d'habitude par une relation avec l'espace (par exemple, dans

Corneliu Dan Georgescu

« Il n'a encore été découvert nulle part une société humaine, si „arriérée” fût-elle, qui ignorât la musique »².

« Il n'est pas de concept en ce monde qui ne soit pas transmis par les sons. Le son imprègne toute la connaissance. Tout l'univers repose sur le son »³.

la forme la plus banale, sur le cadran d'une montre); ce qui lui est spécifique demeure néanmoins lié à sa structure «anisotrope»¹⁵. relevante surtout en relation directe avec la conception d'un «temps linéaire», opposée à la conception du «temps cyclique»¹⁶.

2.1.1. L'irréversibilité du temps (le sens unique passé-futur) doit être corrélée avec les notions de transformation, évolution, chaîne causale¹⁷ (donc unidirectionnelle) entre les phénomènes, avec la modification de l'entropie dans un système donné et, en général, de changement, de mouvement¹⁸.

2.1.2. La «chronométrie» (mesurage du temps) représente un autre aspect du problème, dépendant de notions telles l'uniformité relative d'un mouvement supposé constant, l'intégration (l'«accumulation» du temps) ou le rapport entre des rythmes cosmiques, considérés au point de vue de la relativité «restreinte» ou «absolue»¹⁹.

2.2. La psychologie discerne deux plans fondamentaux différents de la perception du temps: la perception de la succession et de la durée²⁰.

2.2.1. La perception de la succession (c'est-à-dire du rapport de position, de l'ordre des phénomènes) présuppose l'existence d'une organisation temporelle instinctive, d'un «horizon temporel»²¹, l'utilisation d'une échelle «passé-présent-futur», dans laquelle la mémoire joue un rôle essentiel²²; la perception de la succession n'est possible que dans le cas de la modification d'un état, donc de la réception d'une nouvelle information sur un système soumis à l'attention²³.

2.2.2. La perception de la durée (c'est-à-dire du rapport de grandeur ou de la distance entre les phénomènes) présuppose la comparaison de ces grandeurs avec une série de rythmes²⁴ (donc, de répétitions avec de différentes fréquences) cosmiques ou biologiques²⁵, dans le but d'établir des «unités de mesure» standardisées d'un «temps social»²⁶.

2.3. Dans les deux cas, l'abstraction (processus typiquement humain) et la pratique sociale (l'expérience de l'humanité) conduisent à la construction d'un «système temporel» complexe, lequel se manifeste d'une façon directe ou indirecte dans toutes les activités humaines et par conséquent aussi en musique.

3. Dans ce qui suit nous nous limiterons à exposer succinctement les conclusions d'une observation effectuée sur des cas particuliers, trouvés surtout dans le folklore roumain on dans la musique roumaine contemporaine, des cas se rattachant tout particulièrement à l'expérience ethnomusicale et de composition propre; pour la fluidité de l'exposition, nous allons renoncer aux exemples musicaux.

3.1. Ces observations circonscrivent un phénomène que nous appellerons provisoirement «musique atemporelle» (ou: non évolutive, non transformationnelle, non directionnelle, sans développement, statique, «statuaire», «picturale», immobile, etc.).

3.2. Il s'agit moins d'une recherche systématique que de constatations intuitives sur un matériel musical préexistant, constatations précédant l'essai de proposer un système cohérent.

3.3. Avec de la prudence et d'éventuelles adaptations, ces constatations peuvent être néanmoins généralisées à d'autres types de musique.

3.4. Nous conviendrons d'entendre par «musique» dans ces pages, le résultat final (auditif) d'un processus, donc un «phénomène sonore objectif» (ou objectif). Notre attention ne se fixera pas, pour le moment, sur les intentions du compositeur (défini ou anonyme), sur les différentes théories ou «ethos» artistiques, systèmes de notation, pratiques d'interprétation de la musique, types de spectacles, aspects esthétiques, historiques, sociaux, etc. L'auditoire, en permanence sous-entendu dans le texte, est regardé comme un «auditoire idéal» (qui reçoit intégralement ou quasi intégralement, avec des distorsions considérées «normales», l'information musicale offerte).

4. Nous énumérons quelques caractères spécifiques d'une «musique atemporelle».

4.1. Aspect statique, prévisible du discours musical; monotonie, absence des surprises, de l'information nouvelle aux différents niveaux structuraux (la «pauvreté» mais aussi l'extrême «richesse» des changements, pouvant mener au même résultat), absence d'un caractère directionnel, d'une dramaturgie (dans le sens traditionnel, du moins), d'une évolution (ou existence d'une évolution délibérément si

lente que pour le moment elle reste imperceptible), d'un devenir « temporel »²⁷.

4.2. Caractère « réitératif » (répétitions avec ou sans variations, en général insaisissable, suggérant un « cercle fermé ») ou, d'une façon plus générale, périodicité à un certain niveau (d'habitude microstructural)²⁸.

4.3. Absence de repères normalement perceptibles, de « points de perspective » nécessaires pour une « orientation dans le temps » (à cause du caractère trop général, « anonyme », indéfini du matériel musical²⁹ ou des effets « fuzzy »). Des moments en général importants, tels le « début », le « point culminant », le final, n'ont aucune signification structurale (une comparaison avec le principe du labyrinthe est suggestive : un réseau déroutant à cause de sa régularité — dans le cas de la musique un « réseau temporel » avec une « entrée » et une « sortie » arbitraires).

4.4. Existence d'une « discontinuité structurale » ; l'organisation se limite à l'un des niveaux micro- ou macrostructuraux (ou, au cas où les deux niveaux existent, ils ne sont pas liés entre eux par une structure continue)³⁰.

4.5. « Articulation grammaticale flexible » (l'« algorithme compositionnel » comprend peu ou pas de relations déterministes — assimilables à des « relations causales » entre les événements, mais seulement des relations probabilistes entre éléments « polyvalents », interchangeables, ce qui rend possible leur combinaison relativement libre, sans pour autant arriver à un désordre total³¹).

4.6. « Désaccouplement du contexte », par suite d'une raréfaction ou isolation par d'autres procédés des événements l'un vis-à-vis de l'autre, jusqu'à ce qu'ils sont perçus comme totalement indépendants (par exemple le dépassement de certaines limites temporelles ne permet plus l'organisation des stimuli en « images » : les sons très longs aussi bien que ceux très courts « n'ont plus ni passé, ni futur, mais seulement présent »)³².

4.7. Le déroulement suffisamment ample (tendance à l'« endlessness ») pour permettre l'installation d'un effet quasi hypnotique (par ailleurs, la structure d'une pareille musique peut souvent représenter un processus infini, même si d'une façon

conventionnelle on lui impose un début et une fin).

4.8. Maintien d'un « climax expressif » constant (par exemple, par l'annulation des contrastes, des oppositions binaires classiques du type rapide-lent, aigu-grave, forte-piano, solo-tutti, mélodie-accompagnement, etc.) ou par une prédilection pour la « composition unitaire » (« one part work »).

5. Cette énumération des caractères d'une « musique atemporelle » n'est pas la seule possible³³.

5.1. L'esquisse descriptive des huit caractères énoncés ne tend pas à les épuiser ou à établir des rapports hiérarchiques entre eux, d'autant moins que :

5.1.1. la distinction entre eux n'est pas toujours nette

5.1.2. certaines d'entre elles peuvent être en contradiction avec les autres.

5.1.3. il y a un certain degré de relativité dans la tentative de délimiter une « musique atemporelle » d'une « musique traditionnelle » sur la base de ces caractères.

5.1.4. la terminologie est évidemment provisoire (des notions telles « monotonie », « détachement du contexte », voire même « changement », « nouvelle information » demandent à être définies avec plus de précision). À travers le prisme des perspectives offertes par l'esthétique informationnelle, elles pourraient être intégralement contrôlées³⁴. La notion de « causalité » (respectivement de « chaîne causale ») peut être assimilée en musique avec l'idée de « reflet conditionné d'un langage déterminé »³⁵.

5.2. Ces caractères peuvent agir d'une façon pure (dans certains cas limite représentant d'habitude pour l'art des « voies fermées ») ou, plus fréquemment, nuancée, graduelle.

5.2.1. Ils peuvent exister isolés ou en différentes combinaisons.

5.2.2. Ils peuvent agir au niveau d'une unité indépendante (spectacle, pièce musicale) ou au niveau d'un fragment (donc d'une sous-unité).

5.3. Il faut retenir que les références à un ordre apparemment moins défini entre les éléments du langage respectif (« discontinuité structurale » ; « articulation

grammaticale flexible », « caractère polyvalent », « détachement du contexte », etc.) ont toujours en vue la succession de ces éléments, leur « syntaxe » et non leur « morphologie » (c'est-à-dire la structure « en dehors du temps » de la musique, qui peut être aussi rigide, complexe, etc. que possible).

5.4. Une grande partie de ces procédés peuvent être détectés, en germe, aussi dans « la musique classique », cependant avec une fonction nettement différente ³⁶.

5.5. Des modèles similaires peuvent être retrouvés aussi dans le déroulement de certains phénomènes naturels ³⁷.

5.6. Le problème de l'annulation de la personnalité de l'œuvre d'art ou de son auteur n'est pas nécessairement lié aux caractères mentionnés, bien qu'il puisse apparaître assez souvent dans ce contexte également.

6. L'application de ces procédés favorise une certaine « distorsion » de la perception du temps ; on propose un « modèle culturel » (donc artificiel, mais répondant à une nécessité) ³⁸, qui essaie d'éviter — d'une façon, certes, illusoire, mais conséquente, systématique — son implacable déroulement unidirectionnel ; en fait, il s'agit de remplacer « l'échelle traditionnelle des valeurs » de la perception temporelle avec une autre, plus subtile, qui puisse agir dans les zones les plus sensibles du processus respectif.

7. La « distorsion » de la perception de l'espace nous offre la possibilité d'une comparaison éloquentes ; les illusions optiques — dont quelques-unes sont connues et analysées depuis des siècles — sont basées sur cette distorsion (par exemple : l'apparente falsification des grandeurs d'une forme géométrique simple en fonction d'une certaine ambiance, la projection bidimensionnelle des « objets tridimensionnels impossibles » ou, en général, l'oscillation de la perception dans le cas de certaines stimulations visuelles, effet délibérément exploité dans le « op-art ») ³⁹. La psychologie expérimentale nous relève par ailleurs plusieurs mécanismes aperceptifs qui fonctionnent d'une manière similaire, tant au niveau de la perception de l'espace qu'à celui du temps ⁴⁰ (par exemple : la distinction fond-figure, les tendances à l'assimilation ou au contraste, etc. ⁴¹ — effets globalement utilisés par l'art cinétique ⁴²).

Une parallèle entre les illusions optiques et, éventuellement, celles auditives ne doit pourtant pas être poursuivie d'une manière forcée, un facteur temporel étant impliqué dans les deux ; d'autre part, le domaine des arts visuels ou sonores ne saurait en tout cas pas se réduire à elle (même dans le cas tout à fait particulier du courant « op-art »).

8. La circonstance où la perception de la durée en général est essentielle, c'est l'état d'attente ⁴³.

8.1. Cet état est consciemment mis en valeur en musique (ainsi que dans n'importe quel autre art se déroulant dans le temps, tel le théâtre) ; tout spécialement la « musique classique » (encore une fois la forme sonate !) provoque et satisfait probablement de la manière la plus ingénieuse et complète cette attente.

8.2. Dans le cas de la « musique atemporelle » on pourrait parler d'une « attente frustrée » ; c'est là que doit être sans doute cherchée la principale cause de la déception invariablement éprouvée par le type d'auditeur formé exclusivement à « l'école de la musique classique », lors d'un premier contact avec ce mode nouveau (pour lui !) d'organisation temporelle ⁴⁴.

8.3. C'est en ce point que convergent les deux directions apparemment si divergentes de la « musique atemporelle », caractérisées par un manque total de nouvelle information (cas extrême : la répétition exacte d'un seul élément), respectivement par un excès de nouvelle information (cas extrême : « la mélodie infinie » dans le sens propre du mot). En effet, soit qu'on renonce à s'attendre à quelque chose, soit qu'on s'attend absolument à tout, le mécanisme logique lui-même de l'attente est reconsidéré (par exemple le jeu traditionnel de l'attente entre « soft focus » et « sharp focus », par l'accouplement des stimuli en images instables alternatives : là aussi les principes de l'op-art sont concluants) ⁴⁵.

9. La « distorsion » de la perception de la succession et de la durée constitue le mécanisme générateur des procédés de la « musique atemporelle ».

9.1. La perception de la succession est distordue par l'absence relative du changement, des contrastes, d'une information effectivement nouvelle, par l'impossibilité d'établir un ordre quelconque dans une

multitude de répétitions exactes, par l'absence de relations causales à même de motiver l'apparition de l'« attente » (et par la suite, éventuellement, de la satisfaire ou de la contrarier), donc, par l'inexistence d'une « topologie temporelle ».

9.2. La perception de la durée est distordue par l'absence des repères (des points « remarquables ») entre lesquels il soit possible d'établir des rapports de mesure (partielle ou totale), par l'impossibilité ou l'inutilité de comparer des éléments diffus, indistincts, de durées incontrôlables (trop étendus ou absolument égaux), par le « flottement » dans une discontinuité structurale qui ne permet pas l'« intégration temporelle ».

9.3. Nous précisons de nouveau que — exceptant les cas extrêmes — les processus de la perception temporelle sont, en réalité, non pas annulés mais seulement obligés de se dérouler dans le contexte d'une nouvelle « échelle de valeurs temporelles », plus raffinées.

10. En premier lieu c'est le modèle d'« audition analytique » (dirigé vers le discernement de la logique, de la perspective, de la hiérarchie des éléments, de l'évolution, de la dialectique de la musique, en conformité avec les traditions européennes d'après la Renaissance) qui est contrarié ou supprimé. En échange est offerte la possibilité d'une méditation extatique, d'une contemplation pure, laquelle ne présuppose pas l'inexistence, dans le principe, des tensions, du dynamisme, de l'énergie, etc., mais simplement leur reconsidération d'un angle propre, qui impose un recueillement, un détachement, une paix profonde ⁴⁶.

11. Il s'agit des éléments d'un ethos artistique original — plus reculé dans le temps que celui européen d'après la Renaissance —, ethos qui ne saurait être apprécié d'une manière simpliste comme primitif, appartenant en sa totalité « à l'aube de l'humanité », même si l'attitude spécifiquement artistique qu'il présuppose apparaît visiblement complémentaire à l'attitude logique, scientifique sur l'univers de l'homme contemporain (lui offrant de la sorte une alternative qui puisse justifier plus profondément l'existence de l'art dans une « ère technologique »). Il serait intéressant d'essayer une analyse de la relation apparente entre l'« hypertrophie de la structure en dehors du temps » par rapport à la « structure dans le temps » (dans l'acception accordée par Xénakis) de la « musique atemporelle » ⁴⁷ et le type de culture exclusivement ou avec prédominance orale d'une société ⁴⁸ et inversement, dans le cas des cultures basées sur l'écriture, comme celle de type « occidental ».

12. Le problème ne se pose pas d'établir un jugement de valeur sur ce point de vue comparativement avec d'autres (la redondance accrue d'une syntaxe musicale « atemporelle » n'a pas, en soi, un effet positif ou négatif au niveau esthétique) et d'autant moins d'« abolir », de remplacer, éventuellement, l'esprit logique évolutif, dialectique en musique (ce qui serait, par ailleurs, impossible de nos jours !) mais simplement d'élargir une conception devenue rigide, de considérer une vaste réalité de plusieurs points de vue, donc de préparer la possibilité d'une nouvelle synthèse.

¹ Ce matériel a été présenté au « II^e atelier international de composition. Folklore et musique non européenne dans les techniques contemporaines de composition », organisé par l'Unesco en collaboration avec les Comités Nationaux de l'International Music Council de Bulgarie et de Hollande, à Breukelen (Hollande), du 10 au 24 octobre 1978 ; une référence à ce matériel est incluse dans WILLIAM MALM, *Composers' Workshop on folklore and non-European music in contemporary composition techniques*, 10–24 October 1978. Queekhoven House, Breukelen, Holland, in *Musicultura*, Paris (Unesco), 1978, II.

² CONSTANTIN BRĂILOIU, *Etnomusicologie II. Studiu intern*, in *Opere*, II, Bucarest, 1969, p. 169.

³ ALAIN DANIELLOU, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1951, p. 93.

⁴ « En Europe [...] vit et évolue encore un folklore musical qui ne se différencie pas de certaines

musiques exotiques ou primitives, dont il reproduit les caractères essentiels » (CONSTANTIN BRĂILOIU), *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, in *Opere*, II, Bucarest, 1969, p. 156) ; « Si les dissemblances foncières opposent la musique primitive exotique à l'europpéenne classique, il n'existe, par contre, aucune différence entre la musique primitive des autres continents et celle qui, à des degrés divers, subsiste encore dans les campagnes de l'Europe... » (CONSTANTIN BRĂILOIU, *op. cit.* (voir note 2), p. 171).

⁵ « De l'un à l'autre, les pénétrations demeurent néanmoins constantes, tant du haut vers le bas que du bas vers le haut » (*ibidem*, p. 173).

⁶ « Trop souvent encore le compositeur occidental considère les musiques orientales comme un exotisme d'où l'on peut tirer tout au plus quelques détails pittoresques [...] Mais du point de vue de l'hétérogénéité, le plus déroutant des compositeurs est bien Olivier

Messiaen <...> les rythmes hindous — oubliés depuis longtemps en Inde — <sont> traités de façon purement occidentale <...> Autant que je puisse en juger, le langage rythmique de Messiaen n'a rien à faire avec quoi que ce soit dans la musique de l'Inde » (TON DE LEEUW, *L'Interaction des cultures dans la musique contemporaine*, in *Cultures*, vol. I, *Musique et cultures musicales*, 1977, n° 3, p. 2-3).

⁷ « Il est nécessaire <...> de distinguer les structures, les architectures, les organismes sonores, de leurs manifestations temporelles » (IANNIS XENAKIS, *Musique. Architecture*, Tournai, 1971, p. 57).

⁸ « ... le fossé entre l'art savant et populaire... » (CONSTANTIN BRĂILOIU, *op. cit.*, (voir note 2), p. 173).

⁹ « ... leur comparaison à l'échelle du globe dégage, l'un ou l'autre des „Naturgesetze“ cachés dans les phénomènes qu'ils engendrent. Nous n'en avons pas encore saisi beaucoup; mais ceux qu'à travers le dédale des singularités et des avatars nous avons perçus, sont manifestement enracinés <...> dans la constitution psycho-physique de l'homme et nous porte vers un âge „anté-historique“ de la musique » (CONSTANTIN BRĂILOIU, *op. cit.* (voir note 4), p. 159); « S'agit-il là d'une synthèse de cultures différentes, ou plutôt de la découverte d'une source commune, archétypique? » (TON DE LEEUW, *op. cit.*, p. 1).

¹⁰ Le contact avec la « minimal music », bien que favorisé par certains principes apparentés, n'est que fortuit. Voir le chapitre « Minimal music, determinacy and the new tonality », in MICHAEL NYMAN, *Experimental music. Cage and beyond*, Londres, 1975, p. 119.

¹¹ Même s'il existe un accord sur certains points, il y en a d'autres sur lesquels persistent « des désaccords irréductibles » (JACQUES MERLEAU-PONTIS, *Problèmes du temps physique*, in *Diogène*, 1966, n° 56, p. 127).

¹² Voici quelques points de vue : « Absolute, true and mathematical time, of itself and from its own nature, flows equally without relation to anything external » (ISAAC NEWTON, apud DAVID PARK, *The Myth of the Passage of Time*, in *The Study of Time*, Berlin, Heidelberg, New York, 1972, p. 110); « L'espace-temps est la mention ordonnée des positions, successivement occupées par tous les objets et tous les êtres » (L. MARIOT, *Spre descoperirea spațiului timpului*, in I. L. RIGAL, *Timpul și gîndirea fizică contemporană*, Bucarest, 1972, p. 127); « Le vrai sens du temps se trouve ici : il y a dans le cerveau une quantité croissante d'informations accessibles ou inaccessibles, disponibles ou non disponibles, et cette quantité augmente avec le temps ou le temps avec l'information et conditionne l'action ordonnée. Il en résulte donc que — au point de vue scientifique — il est fondamental de considérer la notion de temps comme étant inséparable de l'être pensant réceptif à l'information. Que pourrait signifier le temps pour une pierre?... le temps d'une pierre est toujours notre propre temps » (I. CLAVIER, *Timpul și informația, concepte probabiliste*, in I. L. RIGAL, *op. cit.*, p. 168).

¹³ Cf. J. MERLEAU-PONTIS, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴ Cf. *ibidem*, p. 139.

¹⁵ « ... anisotropie du temps : la direction passé futur n'est pas interchangeable avec la direction →futur→passé » ; « Comme la diversité des êtres, l'irréversibilité du temps marque la limite à laquelle s'arrêtent les possibilités de réduction logique de l'existence » ; « Il existe sûrement une connexion profonde entre la réalité du temps et l'existence d'un élément incalculable dans l'univers » ; « Mais pour Grünbaum, lorsque l'anisotropie du temps est objective, le devenir des êtres, le happening des événements ne désignent rien d'autre que l'entrée dans une conscience de l'image de cet événement » (*ibidem*, p. 138, 143, 129).

¹⁶ Cf. G. I. WHITROW, *Reflections on the History of the Concept of Time*, in *The Study of Time...*, p. 1.

¹⁷ « La théorie causale, dont l'origine remonte à Hume <...> signifie plutôt la réduction de l'ordre temporel à l'ordre causal, conçu cette fois comme une relation fonctionnelle empiriquement constatable et mathématiquement exprimable; son but est de priver de tout support la notion newtonienne du temps vide et absolu. Elle est donc positiviste et relativiste au sens des physiciens. De fait, c'est le succès de la théorie de la relativité restreinte qui en est l'origine directe. Car la théorie de la relativité exclut qu'aucun ordre temporel objectif puisse être défini entre deux points-événements <...> si aucune action physique, aucun signal ne peut les relier l'un à l'autre » (JACQUES MERLEAU-PONTIS, *op. cit.*, p. 130).

¹⁸ « Aristote avait déjà noté : „Que le temps <...> n'existe pas sans changement“ ; L'homme vit dans le changement. Avant de savoir qu'il change lui-même, il est le spectateur d'une universelle transformation » (PAUL FRAISSE, *Psychologie du temps*, Paris, 1957, p. 1, 3).

¹⁹ « ... toute horloge artificielle comporte deux éléments : un oscillateur dont le mouvement doit être entretenu et la fréquence maintenue constante et un intégrateur qui compte les oscillations » ; « Il semble que dans les processus naturels les exigences de l'intégration contredisent celles de l'uniformité; l'horloge humaine réunit donc deux aspects du temps que la nature tend à séparer » (JACQUES MERLEAU-PONTIS, *op. cit.*, p. 149).

²⁰ « ... les changements, qu'ils soient continus ou discontinus, périodiques ou non, ont tous un double caractère. Là où il y a changement, il y a succession de phases d'un même processus ou des divers processus concomitants. D'autre part, la succession implique à son tour l'existence d'intervalles entre les moments successifs. Ces intervalles sont plus ou moins longs, sont plus ou moins durables, en considérant ce qui en eux demeure relativement inchangé » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 10-11).

²¹ « ... la temporalité de la conscience <...> nous révèle notre unique expérience, celle du présent : celui-ci en effet n'existe qu'avec ses horizons puisqu'il est le présent d'un être en devenir » (*ibidem*, p. 8).

²² « Grâce à la mémoire, nous pouvons reconstituer la succession des changements vécus et anticiper les changements à venir » (*ibidem*, p. 13).

²³ Qui plus est : « S'il doit observer un volume en profondeur, il doit pouvoir se déplacer librement, ou l'objet doit subir un mouvement <...> Ainsi, afin de pouvoir percevoir cette profondeur, un élément de temps, qui est impliqué dans le mouvement, est nécessaire » (STANLEY W. HAYTER, *Orientation, direction, isométrie négative, vélocité et rythme*, in *Nature et art du mouvement*, Bruxelles, 1963, p. 71).

²⁴ « Les phénomènes de la durée (la grandeur de la succession, la valeur de l'intervalle) sont construits avec des rythmes, loin que les rythmes soient nécessairement fondés sur une base temporelle bien uniforme et régulière » (G. BACHELARD, in PAUL FRAISSES, *op. cit.*, p. 76).

²⁵ « Les changements auxquels nous sommes soumis, à condition qu'ils aient quelque régularité, engendrent, par conditionnement, des changements synchrones de notre organisme » ; « Sous l'influence des changements périodiques, l'organisme devient ainsi une véritable horloge physiologique qui fournit des repères à l'orientation temporelle de l'animal comme de l'homme » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 11, 19) ; « Dans la musique indienne, la respiration et le pouls sont employés comme unités pour l'établissement du tempo rythmique <...> Les musiciens hindous croient que

chaque être vivant est „accordé” à un son particulier » (ALAIN DANIELOU, *op. cit.*, p. 40).

²⁶ « La notion d'un temps universel et homogène dans lequel se situent tous les changements est elle-même le résultat d'une conduite de type social » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 10).

²⁷ Voici une référence à la musique sérielle : « Notable qualities of that music, whether electronic or not, are monotony and the irritation that accompanies it. The monotony may lie in simplicity or delicacy, strength or complexity. Complexity tends to reach a point of neutralization; continuous change results in a certain sameness. The music has a static character. It goes in no particular direction. There is no necessary concern with time as a measure of distance from a point in the past to a point in the future, with linear continuity alone. It is not a question of getting anywhere, of making progress... » (CHRISTIAN WOLFF, in MICHAEL NYMAN, *op. cit.*, p. 23). Le même processus — dans des termes spécifiques, évidemment — peut être observé aussi dans la peinture. « Les œuvres que Piet Mondrian signe vers 1912, telle que *Composition No. 3* (Arbres) représentent un pas décisif vers une structure uniforme de la surface » (RICHARD P. LOHSE, *Structure, norme, module: problèmes nouveaux et tâches nouvelles de la peinture*, in *Module, proportion, symétrie, rythme*, Bruxelles, 1968, p. 130).

²⁸ Cf. GUY ROSOLATO, *Répétitions*, in *Musique en Jeu*, 1972, no. 9, p. 33.

²⁹ Une analogie avec les principes assez nettement définis de l'op-art s'impose : « Sie (NB die Elemente wie Quadrate, Linien, dünne Drähte us.w.) werden geradezu als „anonym” hingestellt. Und es ist vor allem ihre ausgesprochene Anonymität, die den optischen Effekt erst ermöglicht » (CYRIL BARRETT, *Op Art*, Köln, 1974, p. 59).

³⁰ D'autres exemples de discontinuité structurale : « Un paysage est essentiellement chaotique, mais il se trouve dans l'échelle des dimensions entre la configuration ordonnée de, disons, une fleur et celle du globe terrestre », « Certains peintres modernes limitent l'organisation de leurs tableaux à des rapports de tache à tache plus une uniformité d'ensemble : l'exposé est primitif, la hiérarchie est étroite, la cohérence est faible, mais ces œuvres sont aussi complètement ordonnées que tout autre objet existant » (RUDOLF ARNHEIM, *De la proportion*, in *Module, proportion, symétrie, rythme...*, p. 228).

³¹ « Depuis le début de ce siècle, on constate les tendances générales suivantes : renoncement aux conceptions génériques de l'époque classique, en faveur de formes musicales plus élémentaires et plus universelles à la fois (enchaînement libre, non causal, de fragments différents, comme dans *Le Sacre du Printemps...* » (TON DE LEEUW, *op. cit.*, p. 5).

³² « ... le rythme disparaît pour un intervalle entre les sons de deux secondes environ (...) en deçà il existe un intervalle de succession optimum que Wundt estimait être de 0,3—0,5 secondes » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 89).

³³ Voici, par exemple, quelques observations sur la musique de Debussy : « Pour l'oreille traditionaliste, Debussy „ne fait rien” avec ses thèmes. Par contre, il a sa disposition un art très subtil et élaboré de variations... Chez lui, les relations causales de la musique classique sont réduites au minimum. Les différents éléments prennent forme, s'entremêlent et disparaissent de façon libre, anti-hiérarchique. Pas de fonction harmonique; il y a relâche du contexte métrique. D'aspect apparemment inoffensif, les innovations de son langage sont extrêmement radicales et préfigurent les conceptions des avant-gardistes d'a-

après 1950 » (TON DE LEEUW, *op. cit.*, p. 2).

³⁴ « L'esthétique informationnelle appliquée à l'univers des formes un système de mesure, elle tente à dégager objectivement les caractères physiques et les propriétés statistiques du message et de son expérience perceptive par le truchement de l'individu. Cette manière d'abord est donc basée sur une formalisation analogue de celle des sciences physiques et psychologiques » (ABRAHAM MOLES, *Artă și ordinator*, Bucarest, 1963, p. 21).

³⁵ Si nous considérons la musique à un « niveau de surface », c'est-à-dire seulement sous son aspect apparent, arbitrairement changeant le long de son histoire; à un « niveau de profondeur », correspondant à des données psycho-acoustiques objectives, le problème de la « causalité » en musique est probablement équivalent avec celui des phénomènes naturels en général.

³⁶ Par exemple les longues pédales harmoniques de quelques préludes pour orgue de J. S. Bach, l'effet « fuzzy » de certains *stretto* de fugue, la répétition insistante de certaines cellules ou motifs dans les culminations de la section centrale de la forme sonate beethoveniennes, etc.

³⁷ Par exemple le mouvement des nuages au ciel ou des vagues de la mer ou du feuillage d'une forêt, le bruit des gouttes d'eau sur le toit, le « chant » d'une volée d'oiseaux, etc.

³⁸ Un autre exemple de « modèle culturel » qui contraire systématiquement la perception du temps est le film. « L'information que le spectateur reçoit à travers le film l'accoutume aux sauts dans le temps, aux rétrogradations, aux coercitions chronologiques et spatiales, telles qu'à la fin de la séance il se trouve en possession d'un bagage de données complètement différentes de celles que l'expérience de la vie normale lui fournit... » : « Le problème de l'irréversibilité a été amplement étudié et discuté par les physiciens, les mathématiciens et les philosophes, mais en esthétique il existe déjà des observations précises à propos de la possibilité du parcours réversible et les spécialistes des anciens contrapuntistes flamands le savent aussi bien que ceux de la récente dodécaphonie (...) en d'autres termes : l'incroyable accélération de nos possibilités motrices, l'augmentation incessante du panorama cinétique qui nous entoure (...) font que cette même entité chronologique a perdu son caractère absolu et son identité même et s'est désagrégée. Nous sommes disposés à accepter la réalisation de phénomènes extra-temporels, „contre-temporels” et à admettre totalement une „inversion et une oblitération du temps et du mouvement” » (GILLO DORFLES, *Le Rôle du mouvement sur nos habitudes visuelles et la création artistique*, in *Nature et art du mouvement...*, p. 48, 50).

³⁹ « Da die Konfigurationsmöglichkeiten relativ gleichwertig sind, erfolgen im Wahrnehmungssystem unwillkürlich Umgruppierungen der Elemente (...) Der Op-Art Künstler befaßt sich nicht in erster Linie mit den Beziehungen der Bildelemente zueinander : er baut keine Komposition auf, in der sie die Funktionen von festbestehenden Komponenten innehaben. Wenn er das täte, so entstünde eine ausgesprochen uninteressante Komposition, die qualitativ kaum besser wäre als ein gemustertes Tischtuch. Das Interesse des Künstlers richtet sich auf die Wechselbeziehungen, die sich zwischen den Elementen selbst und den von ihnen hervorgebrachten Erscheinungsformen ergeben » (CYRIL BARRETT, *op. cit.*, p. 57, 59).

⁴⁰ « ... la durée perçue — comme l'étendue — est relative à une organisation, en rapprochant les illusions temporelles des illusions spatiales (...) (Bergson) (...) pensait que nous ne saisissons la succession

que parce que nous la projetons dans l'espace... » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 70, 76).

⁴¹ « ... tendance de minimiser les petites différences (tendance à l'assimilation) <...> tendance d'exagérer les différences sensibles (tendance au contraste) » (*ibidem*, p. 77).

⁴² Cf. GEORGE RICKEY, *La Morphologie du mouvement. Étude de l'art cinétique*, in *Nature et art du mouvement*, ..., p. 81.

⁴³ « Le cas où nous prenons le plus manifestement conscience de la durée est celui de l'attente <...> l'attente est une régulation active de l'action qui sépare deux stimulations, l'une préparante et l'autre déchainante » ; « en observant un signal, il anticipe — sur la base de l'expérience passée — ce qu'il fera dans quelques instants <...> l'avenir n'est pas ce qui vient vers nous, mais ce vers quoi nous allons » (PAUL FRAISSE, *op. cit.*, p. 199, 163, 171).

⁴⁴ « ... l'attente et l'effort de continuité sont les deux situations principales où apparaît spontanément la conscience de la durée. Or, dans les deux cas elle est la conséquence d'une insatisfaction. Ainsi, le sentiment le plus primitif de la durée naît d'une frustration d'origine temporelle : d'une part le moment présent ne nous procure pas la satisfaction de nos désirs, d'autre part il nous renvoie à un espoir futur (fin de l'attente, de l'acte commencé) <...> D'où cette conclusion inattendue : au moment où le temps devient

une réalité consciente, il apparaît comme étant trop long » (*ibidem*, p. 201).

⁴⁵ « ... Dabei sucht er vorzugsweise solche Strukturen aus, die die Wahrnehmungen in Spannung versetzen, Strukturen die das Auge frustrieren, da sie alternative, nicht fixierbare Sehbilder vorschlagen » (Werner Spies sur Victor Vasarély, in CYRIL BARRETT, *op. cit.*, p. 63).

⁴⁶ Voici de nouveau une référence à Debussy : « Un silence profond devient audible dans sa musique (*Nuages*). Il avait horreur des éclats subjectifs. Son langage révèle une attitude moins anthropocentrique et plus ouverte » (TON DE LEEUW, *op. cit.*, p. 2).

⁴⁷ L'observation de C. BRĂILOIU — tangente à l'hypothèse mentionnée — est significative. « La tendance au système définit même l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive : il faut que ses éléments constitutifs fondamentaux soient assez rigides pour que, d'une part, elle puisse, privée d'écriture, se perpétuer inaltérée, quant à l'essentiel, et, de l'autre part, tolérer l'intervention constante de l'arbitraire individuel, en demeurant une musique „de tous”. Elle s'oppose, par tous ces traits, à celle que nous pratiquons dans nos salles de concert et nos théâtres » (CONSTANTIN BRĂILOIU, *op. cit.*, voir note 2, p. 171).

⁴⁸ « Si toutes les hautes cultures extra-européennes possèdent une écriture, toutes ne connaissent pas la notation musicale » (*ibidem*, p. 174).

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA COMMUNICATION ARTISTIQUE MUSICALE DE LA PERSPECTIVE DU SYSTÈME SÉMIOLOGIQUE DE LUIS PRIETO

J'essaierai, dans les pages qui suivent, l'interprétation musicologique des observations du sémiologue Luis Prieto sur la communication artistique. Ma démarche sera — jusqu'à un certain point — similaire à celle qui consiste à accorder des valeurs aux symboles d'une équation algébrique et à vérifier, par sa solution, la validité de cette dernière. Mais elle se compliquera du fait que les observations auxquelles je me réfère ne s'instituent pas — du moins jusqu'à présent — dans une théorie ample et parfaitement formalisée, étant plutôt une esquisse tracée dans ses lignes générales, pour l'élaboration de laquelle l'auteur n'a pas envisagé tout particulièrement le phénomène musical, sans doute fortement individualisé.

Les annotations de Prieto concernant la communication artistique¹ s'inscrivent dans un système sémiologique personnel, dont l'exceptionnelle valeur réside, selon mon opinion, dans sa congruence logique absolue, dans son caractère totalisant, sa large généralité et — ce qui est peut-être le plus important — dans sa perspective philosophique. En effet, chaque aspect étudié (en grand ou en détail) est une pièce d'un édifice parfaitement structuré, qui se justifie par sa totalité et qui contribue à la justification du tout ; les résultats de ses recherches sont souvent susceptibles d'interprétations plus larges ; et, enfin, l'investigation sémiologique en général est conçue comme une démarche subordonnée à la théorie de la connaissance².

Il résulte, de ce que nous venons de dire, la difficulté d'exposer et de commenter une séquence découpée de la théorie de Prieto sans l'implication du système entier. J'ai décidé, avant d'aborder le problème proposé par le titre, de résumer en quelques mots les thèses de l'auteur concernant l'acte instrumental, la connotation et le mécanisme de la connotation³ ; j'estime que, dans l'absence de cette digression explicative, son point de vue sur la communication artistique ne saurait être tout à fait compris.



L'acte de l'exécution d'une opération de n'importe quel type — l'acte instrumental — réclame l'utilisation d'un outil. On appelle *utilité d'un outil* la classe des opérations pouvant être effectuées par le truchement de ce dernier. Une opération

déterminée est forcément membre d'une classe d'opérations constituant l'utilité d'un outil. Par exemple, la réduction d'une partition symphonique est (à présent) une opération appartenant à l'utilité du piano — une classe d'opérations où s'inscrivent également : l'interprétation d'un ouvrage musical pour solo, l'accompagnement d'un seul instrument, l'exécution d'une partie dans le cadre d'un ouvrage pluri-instrumental (ou pluri-vocal-instrumental), etc. Deux outils peuvent servir à effectuer la même opération, même s'ils ont des utilités différentes. Ainsi, par exemple, un magnétophone stéréophonique à trois vitesses et un magnétophone mono — à une seule vitesse — peuvent être utilisés pour la reproduction du même enregistrement à condition que ce dernier soit adéquat aux deux appareils ; il est toutefois évident que l'utilité du premier magnétophone est de beaucoup plus large. Ou bien : deux ou plusieurs syntagmes mélodiques distincts peuvent servir à effectuer les mêmes modulations, même si chacun d'eux a la capacité de s'encadrer aussi dans d'autres processus modulateurs.

Concevoir un objet (phénomène, processus, opération) équivaut, selon Prieto, à reconnaître son appartenance à l'extension d'un concept ou bien — ce qui revient au même — à le reconnaître en tant que membre d'une classe. « Or, du fait qu'un outil possède toujours une utilité et que celle-ci est une classe à laquelle appartient nécessairement une opération exécutée par son intermédiaire, l'exécution d'une

Speranța Rădulescu

opération déterminée suppose toujours une manière particulière de concevoir celle-ci, qui dépend de l'outil dont on se sert pour l'exécuter »⁴. L'implication d'un outil déterminé dans l'effectuation d'une opération équivaut à reconnaître l'appartenance de cette dernière à la classe d'opérations qui constituent l'utilité de l'outil respectif. Ainsi, l'utilisation du violon pour l'émission d'une phrase musicale présuppose que l'on reconnaît l'opération de sonorisation de la phrase à la classe d'opérations pouvant être exécutées au violon. Ayant choisi, parmi plusieurs outils à utilités différentes, mais servant tous à l'exécution d'une opération déterminée, celui par l'intermédiaire duquel l'opération sera réellement effectuée, on choisit en même temps *une manière particulière de la concevoir*.

D'autre part, l'opération est conçue aussi en rapport avec le but poursuivi par son exécution. Ainsi, le fait d'accorder une harpe est considéré d'abord de la nécessité d'établir des relations de hauteur justes entre les sons émis par les cordes de l'instrument, et seulement après de la perspective de l'outil avec lequel on l'exécute : une clef spéciale pour accorder la harpe, un accordoir de piano, une clef pour fixer les patins, etc.

La double conception de toute opération — par rapport au but envisagé et par rapport à l'outil employé — « c'est-à-dire ce qu'on pourrait appeler en termes linguistiques la « double pertinence » à laquelle on la soumet »⁵ — constitue un fait sémiologique fondamental et en même temps une condition indispensable pour la compréhension des phénomènes artistiques.

Le choix d'un outil qui servira à effectuer une opération devient par conséquent nécessairement une *cérémonie*, donc un indice d'une manière particulière de concevoir l'opération, qui s'ajoute à celui en rapport avec le but poursuivi. En considérant que le facteur primordial, déterminant pour caractériser la cérémonie, est *l'intentionnalité*, Prieto avance la suivante hypothèse : on peut parler d'un phénomène artistique « toutes les fois que quelqu'un — l'artiste — choisit, en le produisant à l'occasion lui-même, un outil destiné à l'exécution d'une opération déterminée avec le propos délibéré d'indiquer par ce choix, c'est-à-dire de communiquer par son moyen, la conception particulière de l'opération qui résulte de son rapport avec

l'outil choisi »⁶. Autrement dit, à la base du phénomène artistique réside la sélection — dirigée à des fins communicatives — de la cérémonie par laquelle on accomplit une certaine opération. Il est possible que cette opération soit elle-même communicative, comme dans le cas de la littérature ou des arts plastiques figuratifs. Afin de distinguer les deux niveaux de la communication, on parlera de *communication dénotative* et *connotative*, cette dernière étant déterminée par le choix de l'outil (ou des outils). Il y a cependant des situations où l'opération pour l'exécution de laquelle on procède au choix de l'outil — opération que je dénommerai à partir de ce moment *l'opération de base* — n'est pas elle-même communicative (par exemple : s'habiller, servir le thé, décorer une chambre, etc.) ; mais la cérémonie choisie en vue de l'effectuer est le véhicule d'une communication artistique, c'est-à-dire d'une communication analogue à celle connotative, plus haut définie.

L'opération connotative acquiert un sens seulement en rapport avec l'opération de base à laquelle elle est subordonnée. Par exemple, pour avoir accès au contenu artistique d'un roman, il faut avoir eu connaissance, avant tout, de son anecdotique, des événements qu'il narre ; car l'écrivain choisit — et en même temps construit — les modalités de s'exprimer (les « outils » linguistiques, verbaux) en fonction de l'opération de base — communicative — qu'il désire exécuter. D'une façon similaire, l'architecte choisit ou imagine les moyens (l'instrumentaire) pour la réalisation d'un immeuble en considérant tout d'abord son aspect fonctionnel ; et le compositeur crée ses « outils » musicaux selon le sens (ou les sens) de la construction sonore qu'il envisage. Sans entrer pour le moment dans les détails, je constaterai que, en conformité avec ce que nous venons de voir, le plan général d'une œuvre musicale doit avoir une existence logiquement antérieure aux moyens d'expression, de même que le plan d'un édifice préexiste à l'édifice même.

En partant de la définition de la communication artistique plus haut présentée, Prieto essaie une classification des arts d'après le critère de la spécificité de l'opération de base qu'ils présupposent. Il distingue de la sorte :

1) les arts littéraires, ayant une opération de base communicative ; dans cette

catégorie sont inclus la littérature, les arts plastiques figuratifs, le cinéma, le théâtre, la mimique figurative, etc. ;

2) les arts architecturaux, caractérisés pour avoir à la base de leurs produits des opérations non communicatives, que je vais appeler ici — sans avoir la conviction d'être dans l'assentiment de l'auteur de la classification — utilitaires ; à cette catégorie appartiennent l'architecture et tout ce qui tient du domaine du design ;

3) la troisième classe de manifestations artistiques « pose des problèmes particuliers, de la solution desquels dépend la validité de la définition de la communication artistique proposée »⁷. Cette catégorie — des arts musicaux — comprend, évidemment, la musique, mais aussi les arts plastiques non figuratifs, la danse, etc. La difficulté que soulèvent ses composantes consiste dans le fait que l'opération de base qu'elles présupposent est difficile à surprendre et à caractériser. Prieto se demande si l'opération de base des arts musicaux n'est pas toujours une *opération communicative, orientée cependant vers les réalités subjectives humaines* et non vers la réalité objective. Dans l'étude « Notes pour une sémiologie de la communication artistique »⁸, l'auteur développe cette idée en se référant à la musique :

« Il n'est pas exclu, par exemple, qu'un système tonal puisse être considéré comme un code analogique qui fonctionne au niveau dénotatif et dont les signifiés concerneraient des tensions psychiques. Ce code dénotatif serait bien entendu le même, par exemple, dans une simple gamme et dans une fugue de Bach ou une symphonie de Mozart, tout comme l'espagnol est le même dans la plus banale des phrases et dans le « Quichotte » ; et quelqu'un, par exemple, qui resterait insensible au fait que l'accord de dominante appelle la tonique ou qui n'aurait pas une impression d'apaisement à entendre le thème réexposé dans la tonalité principale après le développement d'un mouvement de sonate serait quelqu'un qui se trouve, à l'égard d'une fugue de Bach ou d'une symphonie de Mozart, dans la même situation que, devant « Quichotte », quelqu'un qui ne connaît pas l'espagnol. On peut dire la même chose à propos d'un système rythmique ou bien, plutôt, croire qu'un pareil système forme, avec un système tonal, le code servant à la communication dénotative. Mais, en définitive,

dans les produits de tous les arts faisant partie du même groupe (N. N. — le groupe des arts musicaux), et surtout dans les produits des arts plastiques non figuratifs, peut-on trouver des systèmes rappelant les codes analogiques qui fonctionneraient au niveau dénotatif et communiqueraient des contenus rapportés à la réalité subjective ? En ce moment, une réponse à de pareilles questions ne nous paraît possible que par des conjectures. »

En passant sur quelques détails moins inspirés, qui s'expliquent par la formation musicale moyenne de l'auteur, le fragment cité me semble particulièrement significatif. L'hypothèse selon laquelle la musique véhiculerait des tensions psychiques, émotionnelles — et, en ajoutant ce dernier mot, nous avons dépassé les intentions explicites de l'auteur — n'est pas inédite ; elle a été avancée à plusieurs reprises, dans des formes et avec des nuances différentes, en fonction de l'orientation et de la compétence musicale, philosophique, psychologique et — plus récemment — sémiologique de ceux qui l'ont exprimée. Relativement neuves, précieuses et avec des perspectives prometteuses me semblent être les observations de Prieto concernant la structure et le mode de fonctionnement et de signification du code qui sous-tend les textes musicaux.

Je reprendrai et je tâcherai de donner un contour plus précis à ces observations, ayant soin de me maintenir — autant que possible — dans les limites du système sémiologique de l'auteur. La démarche que j'entreprends doit être considérée avec quelque circonspection, étant donné qu'elle est construite sur une base hypothétique. D'autre part, elle ne doit pas être minimisée ; même si hypothétique, sa prémisse est acceptée par une bonne partie des chercheurs, surtout par ceux ayant une formation en premier lieu musicale.

Je me propose donc A. de décrire sommairement le code musical, B. de circonscrire son champ sémantique et C. de relever le mécanisme de la signification et de la communication — au niveau dénotatif et au niveau connotatif⁹.

A. Un code — quel que fût son type ou degré de complexité — est caractérisé par l'existence d'un *répertoire fini d'unités* et d'un *nombre de règles qui régissent leur combinaison*, autrement dit par l'existence d'un lexique et d'une grammaire. J'estime — à l'instar de la majorité des chercheurs

contemporains — que les unités du code musical sont les *objets sonores musicaux*, c'est-à-dire les objets sonores pouvant entrer dans la composition des textes musicaux. Les objets sonores de signe positif — les sons et les bruits — sont investis de quatre qualités fondamentales : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre ; les objets sonores de signe négatif — les pauses — ont une seule propriété : la durée. Le fonctionnement des objets sonores en tant qu'objets sonores musicaux est donné par des règles restrictives à caractère objectif (par exemple : leurs hauteurs, leurs durées et leurs intensités doivent avoir des valeurs placées dans le registre d'un fonctionnement optimal de l'analyseur acoustique) ou subjectif-historique (par exemple : les objets sonores ayant un certain timbre sont considérés comme inacceptables).

Les hauteurs et les durées des objets sonores musicaux sont subordonnées à des systèmes d'organisation dont l'existence conditionne la limitation — nécessaire — du nombre d'unités du code musical. Il est possible que les intensités et les timbres soient encadrés dans des systèmes d'organisation similaires. Le fait n'a pas encore été démontré ; on a même émis l'hypothèse que ces dernières propriétés manifestent dans le cadre des textes musicaux une fonction *contrastive* et *non distinctive*¹⁰ et, par conséquent, sont non significatives au niveau du code.

Les systèmes d'organisation des hauteurs et des durées sont, selon moi, des *catégories grammaticales* qui conditionnent en bonne mesure les règles grammaticales du code musical. Les systèmes d'organisation des hauteurs sont, à leur tour, conditionnés par l'existence d'autres systèmes — que je vais appeler ici d'intonation — systèmes sur la base desquels on a opéré le découpage — du continuum sonore non différencié — de valeurs de hauteur discrètes¹¹.

Les règles grammaticales du code musical — déterminations socio-historiques — se distinguent par le paramètre sur lequel elles exercent leur contrôle (mélodique, rythmique, dynamique, timbral), par le niveau auquel elles agissent (macro ou micro-structural) et par le degré de généralité (l'amplitude de la zone stylistique où elles fonctionnent). Attendu que les caractéristiques du code musical sont la complexité, la mobilité et — découlant de cette dernière — la puissance de se

diversifier en sous-codes nettement individualisés — caractéristiques qui expliquent aussi le niveau généralement baissé des résultats des recherches entreprises sur lui — il est difficile d'établir des règles très générales¹². Il est plus facile de découvrir les règles grammaticales des sous-codes. Ainsi, une bonne partie de celles agissant — à différents niveaux et paramètres — dans le cadre du sous-code tonal européen a été mise en lumière par des ouvrages théoriques ayant pour objectif soit a) la description de certains styles, soit b) la prescription de modalités de réaliser des textes dans certains styles musicaux (traitements d'harmonie, contrepoint, formes, orchestration, etc.).

B. Le code dénotatif musical est orienté, comme je le disais, vers l'activité émotionnelle humaine. Je tenterai — avec la prudence à laquelle m'oblige ma compétence psychologique réduite — une très brève description de la composante affective du psychique humain ; cette description équivaldra à un premier jalonnement — provisoire, perfectible — du champ sémantique du code musical.

L'expérience affective humaine contient des états et des vécus complexes ; ceux-ci peuvent être toutefois réduits à un nombre restreint d'émotions, en partant desquelles on obtient — par dérivation — toutes les autres. Conformément au modèle proposé par Plutchik — considéré par les spécialistes comme étant l'un des plus adéquats — il y a 8 émotions basales : l'anticipation, la furie, la joie, l'acceptation, la douleur, la surprise, la crainte, le dégoût. Un état ou un vécu affectif déterminé se définit par la structure (donnée par le nombre et le type des émotions basales par l'intégration desquelles il prend contour), le sens (positif ou négatif, sténique ou asténique), l'intensité, l'orientation (centripète ou centrifuge vis-à-vis du stimulus déclencheur) et par la satisfaction ou l'insatisfaction provoquée au sujet¹³. On peut apprécier que l'ensemble des virtualités émotionnelles humaines s'institue dans le domaine, le champ sémantique du code (dénotatif) musical¹⁴.

C. Le code musical signifie, en premier lieu, au niveau de ses éléments¹⁵. Par leur acuité, leur durée, leur intensité et leur timbre, les objets sonores musicaux ont un potentiel émotionnel incontestable. Ainsi, un son dur de la contrebasse a une valeur expressive toute autre qu'un ton suave de

flûte et ce indépendamment de la structure musicale (mais pas de la texture sonore) dans laquelle il est engrené; ou bien, un son aigu a une autre tension par rapport à un son moyen, même si les deux sont émis par le même instrument. Le code signifie également au niveau des systèmes d'organisation supposés par ses éléments et en particulier de ceux du paramètre des hauteurs. On sait de la sorte qu'il y a un ethos pour chaque mode, triton modal, échelle oligocorde, etc., c'est-à-dire un registre limité de l'affectivité humaine qu'il vise. À la différence de la signification des objets sonores musicaux, lesquels se constituent de la réaction affective quasinaturelle d'un récepteur (sujet) au stimulus sonore, la signification des systèmes d'organisation est en grande mesure le résultat de *conventions de signification* à caractère socio-historique.

Les règles grammaticales du code musical ne signifient pas par elles-mêmes, mais contribuent à donner un contour aux significations au niveau structural des textes dont elles contrôlent la performance.

Le texte élaboré dans le code musical a à la base une opération dénotative, visant — et ayant la capacité de communiquer — des tensions émotionnelles-esthétiques spécifiques. Ses significations se révèlent après une lecture à trois niveaux :

- I) le niveau substantiel,
- II) le niveau structural et
- III) le niveau fonctionnel-global ¹⁶.

I. Le niveau substantiel est donné par l'ensemble des objets sonores musicaux qui entrent dans la composition du texte, objets considérés indépendants des systèmes d'organisation et des structures musicales auxquels ils sont subordonnés, mais dépendants des textures sonores dans lesquelles ils sont inclus. Le décodage à ce niveau consiste dans l'évaluation des *tensions émotionnelles* dont sont investis les objets sonores musicaux appartenant au texte musical considéré. La lecture de ce type est superficielle; elle ne réclame aucune sorte de compétence musicale, étant accessible à tout le monde. Les expériences affectives significatives détachées à la lecture dans le plan substantiel ne sont pas contredites par celles résultant après des lectures plus profondes du texte, mais reconsidérées et intégrées.

II. Le niveau structural est le niveau de l'organisation dans le texte des objets sonores musicaux — subordonnés à des

systèmes d'organisation déterminés — en conformité aux règles grammaticales du code ou, plus exactement, du sous-code sub-jacent. Les unités signifiantes sont la structure globale du texte et les substructures constituantes, tandis que leurs significations — les états et les vécus *émotionnels-esthétiques* qu'elles déterminent. La relation signifiant-signifié exprimée par les signes de ce niveau se particularise par ce que :

— elle n'est pas soumise à des règles déterministes, mais probabilistes étant fonction de facteurs objectifs, aux valeurs constantes ou relativement constantes (la structure du signifiant, les conventions de signification), mais aussi de facteurs subjectifs aux valeurs variables (la structure psychique en général et la structure affective en spécial de ceux qui sont impliqués dans le processus de communication, la compétence musicale et la sphère de motivations du récepteur du texte, le milieu psychique et psycho-social où a lieu la communication, etc.), tandis que

— les conventions de signification n'agissent pas (ou agissent moins) au niveau des signes proprement dits, mais au niveau de la structure et des systèmes d'organisation que ceux-ci présupposent.

Il faut mentionner que :

— les objets sonores musicaux — considérés indépendamment des structures musicales où ils sont insérés — sont non significatifs au niveau structural;

— les significations des substructures du texte musical sont provisoires; elles sont reconsidérées et modifiées à la suite de leur intégration dans la signification définitive, celle du texte en sa totalité.

III. La lecture au niveau fonctionnel-global consiste dans l'évaluation de la signification définitive du texte de la perspective des nécessités dans le plan affectif du récepteur, d'une part, et, d'autre part, de la perspective des lois générales de l'affectivité humaine : la loi de l'adaptation, de la saturation et du contraste ¹⁷. En appréciant la signification en fonction de ces systèmes de référence, le récepteur l'accepte ou, par contre, la rejette en la considérant non satisfaisante. La lecture en profondeur du texte — au niveau fonctionnel-global — implique en chaîne les lectures de profondeur moyenne et de surface : la lecture au niveau substantiel est à la base de celle au niveau structural, laquelle

constitue à son tour le point de départ de la suivante boucle de la spirale cognitive.

Nous avons entrepris jusqu'ici une brève examination des aspects sémantiques relevés par le texte musical à partir des positions du sujet-récepteur, de celui qui *décode* les significations¹⁸. Une considération des mêmes aspects à partir des positions de l'autre facteur humain impliqué dans le processus de communication — le sujet-émetteur, qui effectue le *codage* des significations¹⁹ — mènerait, sans doute, à des clarifications importantes. Mais une poursuite en ce sens des investigations déterminerait une déviation exagérée du fond des problèmes que le présent ouvrage s'est proposé de traiter. Pour ce qui suit, il importe de retenir que le *réfèrent* du code musical est le domaine de la sensibilité affective humaine et que l'*opération de base* de tout texte musical est dénotative, visant — et communiquant — des vécus émotionnels-esthétiques spécifiques.

Les outils musicaux employés en vue d'effectuer cette opération de base sont le texte dans l'ensemble, les substructures et les éléments constituants et les systèmes d'organisation subjacents, autrement dit les unités significatives propres à chacun des trois niveaux de lecture mentionnés : substantiel, structural et fonctionnel-global. Étant donné que chaque outil dispose d'une utilité propre (une classe d'opérations pouvant s'exécuter par sa médiation), utilité différant de celle des autres outils qui pourraient éventuellement servir à effectuer la même opération, son choix indique une modalité particulière de concevoir l'opération en cause. La cérémonie délibérément choisie pour réaliser l'opération dénotative est le véhicule d'une communication connotative, artistique, se consumant en parallèle avec la première. Ainsi, le choix du violoncelle pour sonoriser une phrase musicale adéquate aussi bien à ses virtualités techniques et expressives qu'à celles d'autres instruments (basson, cor, trombone, etc.) communique la conception du compositeur sur l'opération de sonorisation de la phrase respective et, indirectement, sur la phrase même. Ou bien : le choix d'une chaîne d'accords déterminée pour effectuer une modulation réalisable aussi par d'autres démarches harmoniques signifie, indique dans le plan connotatif, la modalité individuelle de l'auteur de concevoir la modulation harmonique en fonction des moyens utilisés. Un autre exemple : pour construire une struc-

ture musicale signifiant (dans le plan dénotatif) une tension psychique en croissance progressive, un compositeur a la possibilité de choisir ou d'imaginer les outils en fonction d'une large classe d'alternatives : stimulation rythmique, augmentation graduée de l'intensité, élargissement de l'ambitus ou son déplacement vers l'aigu, augmentation graduée de la densité sur la verticale, etc. En sélectionnant et en actualisant l'une ou plusieurs de ces solutions, il formule dans le plan connotatif sa manière de concevoir l'opération de donner de la tension au discours. Par les exemples cités j'ai essayé de suggérer la multitude des plans du texte musical où peut s'exercer l'option ainsi que l'énorme extension des classes de possibilités qui s'offrent à la sélection.

Le choix d'un outil déterminé présuppose une fine évaluation des opérations dénotatives qui peuvent être effectuées par sa médiation : il exprime — et communique que dans le plan connotatif — l'opinion, la conviction du compositeur que, dans le contexte musical donné, l'outil respectif assure l'exécution optimale de l'opération dénotative escomptée.

La communication musicale relève donc deux plans distincts, mais évidemment, interdépendants :

- le plan dénotatif et
- le plan connotatif.

Le premier est le plan de la transmission des significations émotionnelles-esthétiques codées dans la structure du texte musical et décodables par la lecture au niveau substantiel, structural et fonctionnel-global. La fonction de la communication dénotative est couverte par l'opération de base du texte. Le second est le plan de la véhiculation des significations artistiques, exprimées par le choix de la cérémonie d'exécution de l'opération de base, dénotative. Ces dernières significations ne sont pas des vécus affectifs, mais elles ont la capacité de déterminer, voire d'imposer, leur évaluation émotionnelle-esthétique. La fonction de la communication artistique est remplie par l'opération seconde, connotative, supposée par le texte musical.

Étant donné le fait que Prieto entend par *style* « la façon dont une opération (N. N. : de base) est effectivement exécutée, dans la mesure où cette façon d'exécution n'est pas la seule possible » ... mais « fait l'objet d'un choix de la part de l'exécutant »²⁰, on peut affirmer, dans l'esprit des opinions de l'auteur, que la communi-

cation artistique s'exprime par le style. Une investigation attentive des rapports qui s'établissent entre : style—connotation—communication artistique, investigation qui n'entre pas dans les objectifs du présent texte, sera à même de contribuer à l'élucidation des aspects pertinents de chacun des termes impliqués dans la relation.

Les idées ci-dessus exposées constituent le résultat d'un prime abord — de la per-

spective du système sémiologique adopté — des aspects du code et respectivement du texte musical au point de vue de la communication. La valeur de ces idées peut être médiocre ou discutable ; j'ose néanmoins espérer que ce fait n'influencera pas l'appréciation de la réalisation essentielle de l'ouvrage : l'ébauche de quelques directions possibles dans la recherche musicologique, d'après les suggestions explicites de Luis Prieto.

¹ Consignées dans le volume *Pertinence et pratique. Essais de sémiologie*, Paris, 1975, 175 p., p. 71—74 et dans l'étude, *Notes pour une sémiologie de la communication artistique*, dans le volume *Études de linguistiques et de sémiologie générales*, Genève—Paris, 1975, 195 p., p. 115—125.

² Un examen compétent pourrait mettre en évidence l'apparement entre la pensée philosophique de Prieto et la pensée philosophique marxiste.

³ Les thèses sont exposées dans le volume *Pertinence et pratique...*, p. 61—61 et 67—69.

⁴ *Notes pour une sémiologie...*, p. 118.

⁵ *Ibidem*, p. 119. Le soulignement appartient à l'auteur.

⁶ *Ibidem*, p. 119—120.

⁷ *Ibidem*, p. 122.

⁸ *Ibidem*, p. 122—123.

⁹ J'ai déjà abordé ces aspects dans l'article *La lecture psycho-sémiologique du message musical*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Théâtre, Musique, Cinéma*, Tome XIV, 1977.

¹⁰ L'hypothèse est formulée par le musicologue français NICOLE MOUTARD dans l'étude *L'Articulation en musique*. Dans *La Linguistique*, 1972, 1—8.

¹¹ Quelques systèmes d'intonation : le système pythagorique, le système Aristoxène-Zarlino, le système Mercator-Holder (ou tempéré par 53), le système tempéré (ou, plus exactement, tempéré par 12).

¹² Un exemple de règle grammaticale avec un haut degré de généralité : dans une texture harmonique, les voix supérieures sont disposées plus à l'étroit que celles inférieures.

¹³ Les observations ci-dessus ont été inspirées en principal de la lecture des volumes : M. GOLU, *Principii de psihologie cibernetica*, Bucarest, 1975, chap. VI, et M. GOLU, AUREL DICU, *Introducere in psihologie*, Bucarest, 1972, chap. IV.

¹⁴ J'estime que ce champ sémantique est une gran-

deur finie dans les extrêmes, mais infinie dans les divisions.

¹⁵ L'affirmation ci-dessus contredit les opinions de sémiologues de prestige (I. Lotman, E. Benveniste, C. Lévi-Strauss) qui apprécient que les sons individuels qui ne sont pas encadrés dans des structures musicales sont dépourvus de toute signification.

¹⁶ La distinction plus haut opérée m'a été suggérée par quelques observations de M. GOLU (*Principii de psihologie...*, chap. I).

¹⁷ « La dynamique de la sensibilité affective est soumise aux lois de l'adaptation, du contraste et de la saturation. L'adaptation s'exprime dans la diminution de l'intensité initiale du vécu à mesure que se prolonge le contact par la communication avec l'objet qui l'a conditionné et que s'installe une habitude émotionnelle <...> Le contraste <...> se manifeste de la manière la plus prégnante dans le contexte des interactions d'états et de vécus émotionnels de signe opposé. Ainsi, la persistance prolongée d'un vécu positif augmente l'acuité par rapport à un vécu négatif, l'intensité de ce dernier, lorsqu'il se produit, étant surestimée <...> La saturation implique l'adaptation, mais elle caractérise la tolérance pour le type ou le signe de vécu émotionnel <...> lorsque la limite de cette tolérance est dépassée, on enregistre soit l'interruption du contact par la communication avec l'objet, soit la transition d'un vécu initial à un autre, de signe opposé » (MIHAI GOLU, *Principii de psihologie, cibernetica...*, chap. VI, p. 255).

¹⁸ Selon J. J. Nattiez — lequel a trouvé à son tour l'idée chez J. Molino — ceci représente une perspective *esthétique*, orientée sur les stratégies de la perception et, comme telle, opposée à une perspective *poétique*, visant les stratégies de la production du texte (J. J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 1975, 448 p. chap. IV, p. 50—51.

¹⁹ Voir note 18.

²⁰ *Langue et style*, in *Essais de sémiologie...*, p. 95—114, p. 99.

Notes

COORDONNÉES DU SPECTACLE THÉÂTRAL

LIVIU CIULEI, METTEUR EN SCÈNE SHAKESPEARIEN

Ileana Berlogea

Pour des milliers de spectateurs européens, américains ou australiens, comme pour les spécialistes, le nom de Liviu Ciulei est aujourd'hui synonyme de théâtre de bonne qualité, professionnalisme élevé dans le domaine de l'art scénique, respect pour le texte, foi dans l'acteur, généreuse ouverture vers le neuf, sincère et sensible vibration pour les angoisses de l'homme contemporain mais aussi esprit équilibré et pondéré jailli de l'amour de la vérité et du beau, de la responsabilité civique.

On a souvent affirmé de l'art théâtral que c'est un art de synthèse, qui combine dans le processus de création des procédés et des modalités propres aux autres arts, comme seraient la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, cependant on n'a pas signalé le fait qu'un authentique homme de théâtre doit, à son tour, être un créateur capable de voir dans l'espace au même titre que l'architecte, avoir le sens des couleurs et des lignes au même degré que l'artiste plasticien, percevoir les sons et les interpréter à l'instar du musicien, être sensible à tout ce que peuvent transmettre les paroles dans l'œuvre d'un poète, tout en étant capable de leur donner un corps dans de nouvelles synthèses théâtrales. « Le théâtre n'est pas une chose réelle, ce n'est pas la vie, on le sait. Il veut prendre l'apparence de la vie, son caractère est donc de paraître, dans le double sens du mot. Paraître contient implicitement une dose de duperie. Nous devons « duper » d'une façon convaincante et le public se plaît à être dupé. Plus la dupe est convaincante, plus il nous accepte. Quand nous ne le dupons pas, il nous déteste. À l'aide de tous ces mots je voulais arriver à un paradoxe : la dupe contient un mensonge et la convention théâtrale inclut, comme un acquis, ce mensonge. Néanmoins, ce grand mensonge, le théâtre, n'a qu'un seul but : la vérité... La vérité est toujours une certitude et une aspiration, or le théâtre, en essence, s'occupe de ce qui s'oppose à la vérité. La vérité et ce qui s'oppose à la vérité sont les coordonnées fondamentales de l'existence du théâtre »¹, affirme Liviu Ciulei, en essayant de définir sa foi artistique.

Ce « mensonge » de l'art théâtral, perçu par le spectateur sur le plan intellectuel, sensoriel, auditif et visuel, a besoin, pour exister, de l'acteur, du peintre, du musicien, ainsi que de celui qui ordonne tous les

éléments composants dans un certain temps et lieu. Et cet homme de théâtre doit savoir regarder d'abord avec les yeux de l'intellect, puis ciseler avec l'exigence du sculpteur et la délicatesse du miniaturiste. Or, Liviu Ciulei est tout d'abord un homme qui sait voir, pour lequel le spectacle signifie le déroulement d'une action dans un cadre défini par un rapport continu et dialectique entre les volumes statiques et les volumes en mouvement.

Il a commencé par étudier l'architecture et reste jusqu'à ce jour un architecte épris d'exactitude et de précision, un passionné des lignes parfaites, explorant l'espace en quête de trouver ses significations. Le spectacle ne représente pas pour Liviu Ciulei simplement une action placée sur la scène, mais une action qui englobe en égale mesure les acteurs et les spectateurs, toute vision scénique essayant de trouver de nouvelles relations spatiales et des angles de communication inédits. Sa conception de la mise en scène consiste en une totale harmonie entre les espaces où évoluent les acteurs, le public et les significations du spectacle. Il a conçu et créé de nouveaux espaces dans notre théâtre. Il les a conçus en tant que metteur en scène, peintre, scénographe, mais aussi en tant qu'architecte. Il a défendu avec ardeur et acharnement, apportant de solides arguments scientifiques, la scène ouverte, la scène-arène, la scène élisabethaine, dans ses études *Trecut și viitor în arhitectura teatrului de astăzi*², *Scenografia și arhitectura teatrală*³, *Lumina și sunetul în spațiul teatral*⁴, mais surtout il en a démontré le

caractère contemporain et leur grande disponibilité en construisant de nouvelles salles de théâtre. Le Studio du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », combinaison originale et audacieuse entre la scène-arène et la scène à l'italienne, rendant possibles les spectacles à ample déroulement, de même que le Studio du Théâtre « A. Davila » de Pitești ont été projetés et réalisés par Liviu Ciulei.

L'architecte fut dès le début attiré par l'instable et incertain art de l'acteur. En doublant les études d'architecture avec celles de théâtre, il sera, en 1946, sur la scène du Théâtre « Odeon », l'interprète de Puck dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dans une vision dominée d'idéalisation féerique mais aussi de robuste gaité populaire. D'une part des calculs mathématiques solides et précis qui compriment la fantaisie, en la connectant au possible et au réalisable, d'autre part l'intuition, l'incertitude, l'émotion de l'inédit et de l'inattendu, l'enthousiasme trompeur d'un public capricieux, l'attente anxieuse des applaudissements, l'échange, soir après soir, de sa propre identité avec une identité étrangère.

Après des expériences de jeunesse au Théâtre « Odeon », aux côtés de Marietta Sadova, Dan Nasta, Clody Bertola, Corina Constantinescu, Marietta Rares, Nicolae Tomazoglu, Dem Savu et Florin Stroe, lorsque ses préoccupations se divisent entre le jeu et la scénographie, lorsqu'il pense au point de vue plastique les spectacles dans lesquels il essaie ses forces aussi en tant qu'interprète, Liviu Ciulei passe au Théâtre Municipal, dirigé par l'énergique et infatigable Lucia Sturdza Bulandra. L'ensemble, au début encore jeune, constitué cependant d'excellents interprètes, attaque avec audace un répertoire varié, dans lequel les pièces contemporaines roumaines, les drames classiques, les ouvrages de Tchekhov, Schiller, Shakespeare, Shaw trouvent des expressions intéressantes. Le 19 janvier 1949, Liviu Ciulei esquisse un ironique et autodestructif Treplev dans *La Mouette* de Tchekhov, réalisant en même temps, seul ou avec d'autres peintres scénographes, les décors pour une série de spectacles shakespeariens réussis et intéressants, à Bucarest et dans la province. Pour Marietta Sadova, qui met en scène au Théâtre National de Cluj-Napoca *Othello*, avec Toma Dimitriu dans le rôle principal, Liviu Ciulei construit un décor sobre, dramatique. Dans une toute autre

tonalité, aux dominantes blanches, il réalise avec A. G. Bragalia le décor pour un *Othello* mis en scène par Nicolae Massim à Bucarest. Il fait aussi les décors pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, au Théâtre National de Jassy. Cette intense activité de peintre scénographe est associée avec celle d'acteur ; il sera Olivier dans *Comme il vous plaira*, monté au Théâtre Municipal en 1950, dans une vision de type réaliste-constructif, témoignant d'un grand respect pour la vérité psychologique et pour la vie intérieure riche et nuancée des personnages.

En 1956, l'acteur et le scénographe Liviu Ciulei arrive, presque tout à coup, à être le porte-parole de sa génération, ayant lancé un pathétique appel pour la « re-théâtralisation » du théâtre, pour le retour à la force de suggestion du signe théâtral et pour délester la scène en éliminant les décors construits comme une reproduction fidèle de l'apparence de la réalité environnante.

Les premières années après la Libération, qui sont des années de recherche et de prise de position, avaient beaucoup amélioré la situation du théâtre roumain, contribuant à la formation d'ensembles puissants, permanents, stables, à Bucarest et dans les autres villes de Roumanie. Les textes sérieux furent étudiés en profondeur, les personnages analysés jusque dans leurs moindres détails, le règne des vedettes aboli, le travail en commun renforcé, des relations d'un naturel presque parfait instaurées.

Cependant, les grands progrès réalisés risquaient de se transformer en entraves, aboutissant à un art scénique plutôt unilatéral, à une uniformité du cadre scénique, voire même des visions de la mise en scène. Et Liviu Ciulei est parmi les premiers à tirer le signal d'alarme, plaidant pour le droit des créateurs de quitter la reproduction sèche, aride, objectiviste, tenant ainsi le pas avec les grandes réformes des arts plastiques. « Ce qui est valable du côté conventionnellement suggestif de notre art avait été éliminé par d'autres pour être remplacé par la pratique d'une extraction photographique de la réalité, bien que sur le plan théorique on parlât avec insistance de la nécessité de pénétrer dans l'essence et dans les significations. »⁵ En analysant le danger représenté par une reproduction de type photographie-musée, Liviu Ciulei insiste sur la merveilleuse qualité du théâtre de pouvoir agir par la

suggestion : « Le théâtre, comparé aux autres arts, est fort généreux dans sa force de suggérer. Un détail, s'il est mis en valeur, met en branle l'imagination des spectateurs et l'envoi du spectateur dans cet univers imaginaire peut être fait avec précision. Seule la musique laisse, peut-être, une liberté encore plus large à l'imagination du réceptif<...>. Dans l'art du théâtre, le désir de tout montrer crée justement une limite à la possibilité d'imaginer du spectateur. La maîtrise de l'artiste de théâtre consiste, en grande mesure, à suggérer avec un élément, en évitant le tout, abandonné à la capacité de compléter du spectateur. »⁶

Son argumentation est pondérée, solidement bâtie, comme le sont, au demeurant, sa vie et son activité entières. Il veut qu'on renonce aux simplifications et à l'uniformité, au nom du vrai théâtre, du vrai art. « Théâtraliser, mais pas pour l'amour de la théâtralisation, pas pour susciter d'une manière artificielle l'intérêt ou pour faire à tout prix autrement que dans la réalité immédiate, mais pour une réalité transmise avec des images spécifiques à l'art de la scène. Pas d'architecture entassée et minimisée sur une scène mesquine, pas d'édifices reproduits avec un inutile effort, en carton, mais des images scéniques, poétiques et dramatiques, concrétisées dans des décors. »⁷

Deux décades se sont écoulées depuis, chargées de réalisations intéressantes, définies par une affirmation continue et ascendante. Deux décades pendant lesquelles il a suivi avec une curiosité créatrice toutes les réformes orageuses et violentes du langage scénique apportées par le Living-Theatre, le Bread and Puppet, le Open-Theatre dans la septième décade, cependant pas un instant il n'a lâché le texte, ni appliqué des modalités qui lui soient étrangères. Il a laissé à l'interprète la liberté, il a trahi les rigueurs du temps et de l'espace, il a associé la parole à la danse, mais il a en permanence cherché la justification dans le sens des personnages, dans le message communiqué. Il a rapproché Shakespeare de notre époque, allant jusqu'à habiller ses personnages dans les vêtements du XIX^e siècle, voire même ceux de nos jours, mais seulement pour le sentir plus près, pour mieux le comprendre.

Formé à l'école théâtrale roumaine dont il représente amplement la spiritualité, la mesure, le respect pour la vérité, Liviu

Ciulei se fait en même temps l'interprète de notre ouverture vers l'universalité, ses préférences et choix allant avec certitude vers les grandes valeurs du théâtre, profondément pénétrées dans la conscience de notre public, ou bien, comme dans le cas de Büchner, y apportant le point de vue d'un homme de culture roumain, capable d'en déceler des sens poétiques et philosophiques insoupçonnés par les compatriotes mêmes du dramaturge.

Bien qu'il ait été et qu'il soit encore très actif, réalisant presque chaque année une nouvelle ouverture vers la dramaturgie roumaine ou celle universelle, on peut néanmoins détacher quelques directions qu'il suit avec constance, quelques auteurs qu'il affectionne particulièrement, des œuvres dont il cherche avec ardeur des correspondances dans notre sensibilité ; ce sont Shakespeare, Büchner, Wedekind, Tchekhov, Gorki, Caragiale, Eugene O'Neill, Bertolt Brecht et, parmi les contemporains, Titus Popovici, Eugen Ionescu, A. B. Vallejo, Friedrich Dürrenmatt et Paul Foster.

Les spectacles créés par Liviu Ciulei sur la scène du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » : *Sainte Jeanne* par G. B. Shaw (1958), *Passacaglia* par Titus Popovici (1960), *Les Bas-Fonds* (1960 et 1975), *Comme il vous plaira* par Shakespeare et *Les Enfants du Soleil* par Maxim Gorki (1961), *L'Opéra de quat'sous* par Bertolt Brecht (1964), *La Mort de Danton* par Georg Büchner (1966), *Macbeth* par Shakespeare (1968), *Léonce et Léna* par Georg Büchner (1970), *Play Strindberg* par Friedrich Dürrenmatt (1971) *Une lettre perdue* par I. L. Caragiale (1972), *Le Pouvoir et la Vérité* par Titus Popovici (1973), *Elisabeth I^{re}* par Paul Foster (1975), *A Long Day's Journey into Night* par Eugene O'Neill (1976), *La Tempête* par Shakespeare (1979) furent non seulement des réalisations d'exception de ce théâtre, mais aussi des créations scéniques qui ont fait connaître le théâtre roumain à l'étranger. Sa présence dans le cadre d'autres ensembles théâtraux, comme, par exemple, à Baia Mare, où il met en scène et réalise les décors pour *Le Sommeil de la Raison* par A. B. Vallejo, le 19 octobre 1972, ou au Théâtre de Piatra Neamț, où il crée le cadre scénique pour *La Source* par Marin Sorescu dans la mise en scène de l'auteur même, le 6 mars 1975, constitua un véritable revirement pour les théâtres respectifs.

Toutefois, la première confrontation internationale de Liviu Ciulei ne sera pas liée au théâtre, mais au cinéma. En 1965 il reçoit, au Festival de Cannes, le prix pour la mise en scène pour le film *La Forêt des pendus*, d'après le célèbre roman de Liviu Rebreanu. Film d'auteur, de même que *L'Eruption* et *Les Flots du Danube* réalisés auparavant, le film avait révélé un artiste intellectuel, attentif aux détails, capable de trouver l'unité intérieure entre l'homme et la nature. Le drame de Apostol Bologa, comme celui de l'officier tchèque, interprété par Liviu Ciulei lui-même, avait pour témoins non seulement les hommes, mais aussi la nature, la terre et le ciel s'unissant presque pour pleurer sur la mort de ces fils injustement tués.

Les tournées du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » à Leningrad, en 1966, avec *L'Opéra de quat'sous* par Bertolt Brecht et *Scènes de carnaval* par I. L. Caragiale, dans des décors réalisés par Liviu Ciulei, à la Rassegna Internazionale degli Teatri Stabili, de Florence, en avril 1969, avec *La Mort de Danton* par Georg Büchner et, un an après, en 1970, toujours là, avec *Léonce et Léna* du même auteur, en 1970 encore, en République Fédérale d'Allemagne avec le même spectacle, en août 1971 en Grande-Bretagne, Hollande et République Fédérale d'Allemagne, avec *Léonce et Léna* et *Scènes de carnaval* remettent le nom du metteur en scène roumain dans les débats des critiques et des spécialistes, renforçant l'idée que le théâtre roumain fait preuve d'un caractère sérieux et professionnel et que Liviu Ciulei est l'un des plus grands metteurs en scène d'Europe. Année après année ses spectacles montés sur les scènes de l'étranger viendront confirmer l'émouvant témoignage de Orson Welles lors de l'interview accordée à la revue *România literară*, n° 19 du 16 mai 1971 : « Stigmatisé, blâmé et condamné à porter, probablement, toute la vie le fardeau de ma passion (et de ma faiblesse) pour Shakespeare, je ne pouvais pas manquer (j'ignore pourquoi) de tomber à Bucarest aussi sur un cadre d'« exception ». Je dis d'« exception » parce que Shakespeare est partout joué, mais je souligne d'« exception » parce que Liviu Ciulei nous a peut-être offert le plus original et le plus authentique (comme sève) Shakespeare parmi quelques centaines que j'ai vus et que, au cours de ma longue carrière de journaliste et de metteur en scène, j'ai dû avaler, de gré ou de force. Je ne le regrette pas et je remercie Liviu

Ciulei pour le spectacle, même si je crois que nous avons des conceptions assez différentes sur la dramaturgie du grand Anglais. Il a réalisé un spectacle étonnant. Je vous le jure, et si ayant vu *Comme il vous plaira* je n'aurai pas dormi une nuit c'est parce que Liviu Ciulei et son équipe sont un orchestre de grande classe, capable non seulement d'orchestrer et d'organiser n'importe quel répertoire mais, j'en ai la conviction, aussi de le créer, avec un majuscule ».

Le premier spectacle réalisé sur une scène étrangère par Liviu Ciulei est *La Mort de Danton* par Georg Büchner, au Schiller Theater de Berlin-Ouest, dans l'une des plus brillantes compétitions théâtrales organisées au mois d'octobre 1967 dans le cadre du Festival berlinois. Virent ensuite, avant la fin de cette même saison 1967/1968, *Comme il vous plaira* de Shakespeare à Göttingen, *Macbeth* au Schiller Theater, pour le nouveau Festival de l'automne 1968, *La Mouette* de Tchekhov, au cours de la même saison, au Schlossparktheater de Berlin, *Richard II* à Düsseldorf, en 1969, *Volpone* par Ben Jonson à la Freie Volksbühne de Berlin, en août 1970, *Macbeth* d'Eugène Ionesco aux Kammerspiele de Munich, en 1973.

À partir du printemps de 1974 Liviu Ciulei commence son activité de l'autre côté de l'Atlantique, en montant *Léonce et Léna* à l'Arena Stage de Washington D. C. et au Canada, au Vancouver Playhouse de Vancouver, après quoi commence une véritable course d'un continent à l'autre : il met en scène *Elisabeth I^{re}* par Paul Foster aux Bühnen der Stadt Essen, à Essen en République Fédérale d'Allemagne, au cours de la saison 1974/1975, *La Cerisaie* par Tchekhov, au même théâtre, un an plus tard, *La Vie de Galilée* par Bertolt Brecht à Recklinghausen, pour le Festival Théâtral de Ruhr, en août 1976, *Elisabeth I^{re}* par Paul Foster, en octobre 1976, au Théâtre National de Chaillot, à Paris, *Les Bas-Fonds* aux Kammerspiele de Munich, au cours de la saison 1976/1977, *Les Bas-Fonds* à l'Arena Stage de Washington, en avril 1977 et à Old Tote de Sydney, Australie, en automne 1977, *Le Réveil du Printemps* par Frank Wedekind à la Juilliard School de New York, en décembre 1977 et *Hamlet* à l'Arena Stage, en mars 1978.

Pour les acteurs allemands la rencontre avec Liviu Ciulei constituait une leçon de sensibilité et de poésie, appelée à rechauffer

un jeu dur et une attitude expressive mais froide, pour les Américains la stylisation des plus hardis moyens créés par le théâtre expérimental et non encore assimilés par le théâtre professionnel, pour les Australiens la voie vers le perfectionnement de leur maîtrise et passage du dilettantisme à l'art professionnel. Liviu Ciulei leur a montré, à tous, qu'il n'y a pas de contradiction entre la tradition et l'innovation, que la nouvelle vérité peut se greffer harmonieusement sur l'héritage des précurseurs, que les réformes importantes doivent tenir compte de l'expérience du passé.

Si Büchner avait été déchiffré par Liviu Ciulei, au point de vue théâtral et philosophique, avec une assurance de maître, remportant d'emblée le succès, ses incursions dans la création shakespearienne furent plus difficiles, plus tourmentées, mais d'autant plus grandes, plus importantes les découvertes. Shakespeare a été une permanente et obsédante tentation pour le jeune homme qui à vingt-trois ans interprétait Puck et qui, avant d'accomplir la trentaine, créait les décors pour *Hamlet* et *Othello*.

En tant que metteur en scène il commença par aborder la comédie, en nous offrant avec *Comme il vous plaira* sa première et plus minutieuse investigation du comique poétique de Shakespeare. Il s'élança ensuite dans les brouillards des états d'âme de *Macbeth*, mis en scène à Bucarest et au Schiller Theater de Berlin, pour s'attaquer enfin à *Richard II* à Düsseldorf et, arrivé à la maturité artistique, au *Hamlet* de l'Arena Stage et à *La Tempête* sur la scène du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ». La mise en scène de la comédie *Comme il vous plaira* sera de la plus grande importance pour le théâtre roumain, marquant le saut d'un Shakespeare auteur de comédies populaires, de féeries, à un Shakespeare innovateur de la comédie.

Les énergies déchaînées et le vocabulaire falstaffien s'allient souvent dans la création de Shakespeare à l'ineffable de la musique et les apparences féériques s'avèrent trompeuses, recelant des cruautés raffinées et des coups de poignard. La grande victoire de Shakespeare sur lui-même et sur toutes les traditions comiques a consisté à avoir introduit l'amour, le sentiment sincère, élevé, l'adoration de la femme dans la structure de l'intrigue plautienne. L'amour, dans les comédies

poétiques de Shakespeare, est de beaucoup supérieur à l'érotisme italien, dépassant par la délicatesse la passion des Espagnols. Il est vrai, sincère, vigoureux, étranger au sentimentalisme mièvre, chlotroïque et artificiel. *Comme il vous plaira*, cette procession rustique et courtoise à la fois de la jeunesse réfugiée dans la forêt, avec des influences pastorales et une vigueur païenne, a posé de sérieux problèmes aux metteurs en scène et aux acteurs roumains.

Sans nier tant soit peu la validité des expérimentations entreprises dans d'autres théâtres, force nous est de reconnaître que le mérite d'une compréhension moderne de la comédie lyrique shakespearienne est revenu à Liviu Ciulei.

Comme il vous plaira fait partie des pièces qui au début étaient évitées par les hommes de théâtre roumains. Jouée pour la première fois en 1935, au Théâtre « Maria Ventura », elle fut reprise ensuite sur la scène du Théâtre Municipal, en 1947/1948, dans une distribution remarquable, relevant surtout la richesse psychologique des personnages, la subtilité et le raffinement de l'humour verbal, du jeu de mots. Le succès remporté au fil des années par cette pièce, la vérification à fond des nouvelles significations, la création d'un public prêt à recevoir les insertions lyriques, la raillerie amère associée à l'esprit fureteur de Liviu Ciulei ont donné lieu au meilleur spectacle, notamment à la reprise de la pièce, le 20 juin 1961.

La mise en scène de Liviu Ciulei niait les modalités traditionnelles existantes dans l'interprétation de la comédie shakespearienne sur la scène roumaine, contredisant surtout les essais de créer l'illusion, le respect conventionnel du vraisemblable, évitant en même temps les justifications ou les concordances d'ordre psychologique. À la place d'une démonstration ou d'une représentation, le metteur en scène est passé à la signification du jeu, communiquant les sens comiques intérieurs, l'instabilité de la nature humaine, la relativité de la connaissance, le rapprochement de la vérité ou l'incapacité de la surprendre.

Exceptionnel dans ce spectacle « fait par la permanence de l'ironie » — selon une caractérisation de Mihnea Gheorghiu, dans une chronique de *Contemporanul* du 5 juin 1962 — était le jeu raffiné, élégant, empreint d'un fascinant désir de connaître la vie, la vérification des impressions reçues par

les sens avec des modèles antérieurs, avec des jugements préétablis. Pour la première fois dans la lecture et le déchiffrement d'une comédie ont été mis en relief ses liens avec la philosophie de l'époque, surtout avec la théorie des « idoles » de Francis Bacon, *Comme il vous plaira* se révélant tout d'un coup riche en méditations, se matérialisant en une action pleine d'humour et de fantaisie, positions fondamentales pour la conquête de la pensée humaine. « Les idoles du théâtre », l'autorité remportée dans la société, s'avèrent fausses. Le duc usurpateur est un criminel. Un tueur, presque, est aussi le frère aîné. Les plus dangereuses s'avèrent pourtant les « idoles de l'autre », les différences naturelles entre les hommes, la bêtise et la naïveté qui les empêchent à voir la vérité, pour ne plus parler des « idoles du for », chez lesquelles chaque chose est rapportée aux expériences antérieures. La forêt représente pour Rosalinde le refuge rêvé, pour le Bouffon un endroit sauvage, inconfortable, pour les pâtres leur vraie existence. Et les entraves sur le chemin de la connaissance se multiplient pour chaque héros, se multipliant à l'infini pour le public, dans un périlleux jeu de glaces.

En reconstituant, pour plaisanter, la scène élisabéthaine, en mettant les spectateurs contemporains à côté de ceux élisabéthains, figés sur la toile, Liviu Ciulei a évoqué l'ambiance d'un monde en pleine recherche de la vérité, mais un monde antérieur aux certitudes et aux systèmes, à la limite entre l'enfance et la maturité. Le tout n'était que jeu, puisque la forêt n'était pas une forêt mais des danseuses qui imitaient les arbres et les travestis délibérément conventionnels. L'ironie de Jacques n'était rien d'autre que de l'auto-ironie et le Bouffon, interprété par Dorin Dron, accusateur d'injustices, a accentué le drame de l'intelligence humaine consciente des obstacles existants sur la voie de la connaissance plutôt que de sa supériorité.

Seule Rosalinde partageait sa façon de voir. Clody Bertola a compris la double nature de l'héroïne, son besoin de se berner associé à la lucidité et à la connaissance des limites humaines, sa double existence de victime et de juge.

En saisissant le lyrisme du spectacle, Lucian Pintilie disait : « ... j'explique ensuite ce qui m'a beaucoup plu dans ce spectacle : il s'agit du second plan, du plan lyrique-philosophique, de l'amour

... Il me semble que l'amour a dans ce spectacle une signification profondément philosophique, sans doute. Quant à moi, je crois que Clody Bertola a prodigué à ce spectacle le côté lyrique, ce côté de l'amour avec des significations pas simplement émotionnelles mais aussi philosophiques (...). En ce qui me concerne, je pense que, surtout dans les passages lyriques, Clody Bertola atteint l'une des plus belles réalisations de sa carrière, par cette très grande noblesse qu'elle empreint au lyrisme, par une vibration poétique supérieure, dépassant les tentations du sentimentalisme »⁸.

Voyons, à présent, le spectacle, décrit par un témoin oculaire : « Dans la salle du Théâtre Municipal, dès qu'on entre au spectacle, le regard s'arrête sur une construction insolite qui occupe la scène et l'arlequin. Un proscenium prolonge vers la salle l'espace de jeu, les arlequins sont revêtus d'un décor sur lequel sont peints des loges et des spectateurs (le « beau monde » de l'époque). Il y a aussi une loge, assez petite et inconfortable suspendue au-dessus de l'entrée en scène (en cela on a respecté la vérité historique), réservée à l'orchestre, formé de quatre instrumentistes, à peu près. Le spectacle commence. Et le premier sentiment qu'on éprouve c'est que le metteur en scène (qui est en même temps scénographe et interprète) a tenté d'y apporter quelque chose du théâtre élisabéthain... À mesure que se déroule le spectacle du Municipal j'ai compris cependant qu'il ne s'agit pas d'une reconstitution mais de l'essai de présenter d'une manière inédite et originale le théâtre shakespearien »⁹.

En poussant plus loin sa conception de la mise en scène, Liviu Ciulei explique : « Shakespeare était assez peu intéressé par le conflit, qu'il avait emprunté à la nouvelle de Lodge, *Rosalynde*. Il ne lui a servi que de trame, sur laquelle est venue s'architecturer sa poésie philosophique. Peu lui importait la vraisemblance de la forêt des Ardennes (à nous aussi il importe peu s'il s'agit des légendaires Ardennes de France, où se trouvaient les sources miraculeuses connues par les héros de *Roland furieux*, d'où peut-être aussi le nom des fils de Rowland de Boys) ou si c'était la forêt d'Arden (dans le texte original : The forest of Arden), propriété de Robert Arden, grand-père de la mère de Shakespeare, située près de Stratford (...). Ici, la réalité nous est présentée sous la forme

d'une métaphore. Le conflit est une convention, de même que la nature nous est conventionnellement présentée. Tout parle de la réalité, de la vie, mais la réalité, la vie nous apparaissent par le truchement de la convention <...> C'est ainsi que j'ai conçu de monter la pièce. Pas sur une scène élisabethaine parce que c'était ainsi qu'on jouait du temps de Shakespeare, pas sur une scène comme celle du Globe Theatre, où la pièce a été jouée pour la première fois et, en tout cas, pas pour faire une démonstration de scénographie ou de mise en scène, mais parce que j'ai pensé que c'est sur une pareille scène que pouvait être réalisé le caractère populaire du spectacle et que c'est à travers une pareille scène que le contact direct du public avec les interprètes pouvait transformer le spectacle en un facteur vivant, participant de l'ensemble du spectacle »¹⁰.

Des débats vifs et ardues provoqués par ce spectacle nous allons retenir en spécial la discussion organisée par la revue *Teatrul*, le 8 janvier 1962 (et publiée dans les n^{os} 2 et 3 de 1962 de cette revue), à laquelle ont participé un grand nombre de critiques, metteurs en scène et théoriciens — dont Mihnea Gheorghiu, Valentin Silvestru, Andrei Băleanu, Florin Tornea, Lucian Pintilie, etc. Parmi les nombreux problèmes soulevés il y eut aussi celui du maquillage : « Notre intention a été que tous les personnages qui apparaissent dans cette pièce aient un maquillage très prononcé de "théâtre", pour marquer — nous dit le metteur en scène — par cette composante scénique également le caractère conventionnel du spectacle... en aidant le spectateur de comprendre qu'il assiste non à une réalité immédiate et représentée en tant que telle sur la scène, mais à ce que relate une compagnie de comédiens d'une certaine réalité. J'ai divisé les rôles en quatre catégories, à savoir : Rosalinde, Orlando, Celia et plus tard Olivier, avec un maquillage de théâtre, sans soulèvements en dehors de l'ordinaire, non caricaturés. Les personnages de la cour ont un maquillage en forme de masque blanc, aux contours précis, soulignant par ce moyen <...> le caractère conventionnel, artificiel de la vie de cour »...

La troisième catégorie, les gens de la forêt, portent des perruques inspirées des peintures et des enluminures de l'époque, acquérant par le maquillage une expression humanisée, à l'exception de Jacques

le Mélancolique, qui garde le masque de la société dont il porte, greffés en lui, les vices.

Une quatrième catégorie est formée par les clowns de la pièce, dont font partie, outre le bouffon Touchstone, aussi les pâtres, qui expriment la sagesse des personnages populaires par l'intermédiaire du grotesque clownesque¹¹.

La comédie shakespearienne offrit à Liviu Ciulei la possibilité de concrétiser ses idées novatrices avec plus de facilité que dans la tragédie.

Dans *Macbeth*, par exemple, il eut bien des idées intéressantes : il transforma les sorcières en échos des rumeurs publiques et créa un décor des plus complexes pour figurer en signes visibles et sensibles les ténèbres intérieures des héros, néanmoins, le filon tragique y fut couvert. Trop de planches carrées et rectangulaires, se métamorphosant continuellement, avec virtuosité et ingéniosité, en murs ou en intérieurs de forteresse, ont couvert les interprètes, en les suffoquant. Le spectacle a suscité l'intérêt mais n'a pas gagné le public ni à Bucarest, ni à Berlin, démontrant le talent et l'imagination du metteur en scène mais aussi le fait qu'il n'est pas arrivé à une compréhension authentique de la philosophie shakespearienne. À son début, le metteur en scène a été peut-être trop subordonné au peintre scénographe, l'abord de la création du grand élisabethain s'effectuant de l'extérieur vers l'intérieur. Sa proposition fondamentale même, ainsi que remarque le chroniqueur de *Theater heute* en analysant le spectacle berlinois, de transformer la métaphysique en une lutte pour le pouvoir, le conduisit à une abondance des éléments matériels. « Il a rapproché des sens ce qui était au-dessus des sens, mais ce qui tient de la métaphore a été transformé en un combat de mots. »¹²

Il est intéressant de retenir le fait que *Macbeth* continue à être une pièce qui obsède le metteur en scène. Il sait que dans son spectacle il y a eu des éléments non réalisés mais il a en même temps le sentiment de ne pas avoir réussi à donner tout ce qu'il a pensé, qu'il y a eu désaccord entre l'idée et sa réalisation : « Mais par la suite, en 1968, avait eu lieu aussi un superbe four avec *Macbeth*, que je continue considérer, nonobstant, le spectacle le mieux pensé par moi »¹³, nous dit le metteur en scène aujourd'hui, en poursuivant ses idées exprimées aussi à l'occasion

de la première. « Ce qu'a signifié pour moi *Macbeth*? J'ai essayé d'attaquer de front la modalité esthétique de cette mise en scène, que je définirais de réalisme, de synthèse. Ce que j'entends par là, quand on sait que le théâtre est, de par sa condition fondamentale, un art de synthèse? Je me réfère notamment à la modalité de réaliser l'image artistique. Le *Macbeth* de Shakespeare a constitué pour moi une possibilité de communiquer toute une expérience historique et politique accumulée par l'humanité au XX^e siècle. Afin de cristalliser cette expérience, j'ai essayé de composer des pages qui ne représentent plus un moment de la vie, avec ses envois concrets, spécifiques, mais qui tendent à représenter la synthèse d'une série de moments apparentés. Les personnages ne sont pas allusifs, ils ne sont pas composés par rapport à des images qui peuvent être reconnues (ainsi que dans Arturo Ui nous reconnaissons Hitler), mais constituent le résultat de synthèse de personnalités et d'attitudes aux significations et aux destins rapprochés. Là où cette méthode des associations multiples a réussi, le spectacle a découvert son expression nouvelle. Souvent l'expression « synthétique » est simultanée (dans la solution donnée au rôle de Macbeth, par exemple), d'autres fois on y arrive par l'accumulation d'images successives, comme c'est le cas au cours des premières secondes du spectacle. Dans quelques instants le décor se transforme en un champ de bataille abandonné, un espace désolé sur lequel est passée la terreur. Sur ce fond est superposée une image contrastante, une silhouette féminine étrange, pittoresque. Son premier geste accentue encore le contraste : c'est un balancement de la hanche. Antithèse flagrante entre la mort et la vitalité indifférente. La femme est vue de dos. Elle se retourne brusquement, en sursautant horrifiée et à travers elle nous prenons connaissance d'une condition humaine : un être dans l'angoisse s'approche d'un cadavre. Il commence à le fouiller, trouve du pain dans son sac et se met à en manger. C'est par là que nous découvrons sa condition matérielle. Il va plus loin, arrachant du doigt d'un autre cadavre une bague. C'est par là que nous découvrons sa condition morale. »¹⁴

Avec la tendance à revenir vers les grands mythes et les thèmes à larges valeurs généralisatrices, l'appel à Shakespeare commence à être de plus en plus fréquent.

Le grand élisabethain a eu des continuateurs et des disciples aussi à l'époque romantique et nombreux sont les thèmes et les motifs qui peuvent se retrouver dans les plus célèbres ouvrages romantiques, à commencer par le *Boris Godunov* de Pouchkine, où le peuple garde le silence, comme dans la scène de l'élection de Richard III et jusque à *Răzvan și Vidra* de Bogdan Petriceicu Hasdeu, dans les destins desquels sont tressés des souvenirs shakespeariens. George Bernard Shaw a entamé une polémique passionnée avec Shakespeare, se permettant de l'amener devant le public en tant que héros de comédies spirituelles mais pas trop révérencieuses. Gerhart Hauptmann a essayé de reprendre le *Hamlet*, en nous donnant un *Hamlet à Wittenberg*, où il esquissait le portrait du prince avant d'être rappelé à la cour du Danemark, moins tragique qu'après la mort de son père mais tout aussi secret, méditatif et triste. De nos jours, Edward Bond nous a donné une variante, émouvante par son esprit contemporain, du *Roi Lear*, tandis qu'Eugène Ionesco, et pas seulement lui, nous a offert une variante de *Macbeth*.

Et pourtant, le *Macbeth* pas assez tragique du théâtre Bulandra et le *Richard II* de Düsseldorf ont aidé le metteur en scène à parvenir à sa grande réalisation avec le *Hamlet* monté aux États-Unis et au détachement philosophique et méditatif de *La Tempête* au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ».

Hamlet est aussi la pièce dont Liviu Ciulei s'était tout d'abord rapproché en tant que peintre scénographe. En 1948 il avait fait des esquisses, qui ne furent cependant pas utilisées, pour la mise en scène de Nicolae Massim, au Théâtre National. Plus tard, en 1959, quand *Hamlet* avait été réalisé sur la scène du Théâtre Municipal dans la mise en scène de Ion Olteanu, il avait travaillé aux décors avec Paul Bortnovschi, expérimentant différentes solutions pour la stylisation et pour l'accentuation du caractère dramatique. Or, voici que l'Arena Stage de Washington D. C. lui offre la possibilité de mettre en scène cette pièce pleine d'embûches mais aussi de beauté. Il travaille dans la grande salle du théâtre, spécialement aménagée avec une scène-arène, de forme rectangulaire, entourée de tous parts par les spectateurs. Il aménagea dans cet espace, à la fois admirable et dangereux, une piscine d'environ deux mètres et demi

de profondeur, remplie de corridors enchevêtrés reflétés dans ses parois de glaces. C'était la cour d'Elseneur, où foisonnaient les espions, les intrigants, les dangers et les pièges. Au-dessus de ces pièces se trouvait le podium de la scène proprement dite, recouvert d'un parquet noir bleuâtre, luisant, entouré de bancs peu élevés. De ce plateau on descendait par une sorte de douve au-delà de laquelle commençait le fossé des ombres et des trames ourdies. Liviu Ciulei est resté le même décorateur, mais cette fois tout ce qui était échafaudage destiné à couvrir le fond de la scène à l'italienne descendait dans les profondeurs, laissant les acteurs seuls devant le public, transmettant ainsi les idées par le truchement des interprètes. C'est peut-être pour se garder de la tentation d'une fuite vers l'extérieur qu'il choisit cette fois-ci un collaborateur dans la personne du grand scénographe américain d'origine chinoise Ming Cho Lee, un de ces hommes pour lesquels une simple ligne ou tache de couleur peut suggérer tout un univers.

Liviu Ciulei ne fut jamais attiré par l'idée de reconstituer une époque ou des événements historiques à l'aide du costume, celui-ci se rattachant aux sens dramatiques et philosophiques des personnages et non au temps ou lieu. Néanmoins, en Europe, où l'histoire est partout présente et où les gens aiment à reconnaître ce qu'ils savent déjà, les éléments d'époque ont été souvent prédominants. Mais aux États-Unis, le metteur en scène savait pertinemment qu'un costume Renaissance ne dit rien à l'Américain, aussi se mit-il à chercher des images plus familières pour les spectateurs. Quoiqu'on fût en 1978 et que le Watergate avec ses implications était encore frais dans toutes les mémoires, il n'eut pas recours aux costumes modernes mais se souvint d'une période connue et en même temps plus reculée, notamment à l'époque de Bismark, aux costumes militarisés allemands, avec des allusions claires aux lignes de la mode 1900, magistralement exécutés par Marjorie Slaiman.

Mais il vaudrait peut-être mieux de laisser le metteur en scène nous dire lui-même comment il a découvert les solutions : « Dans toute mise en scène un point essentiel pour démarrer est le choix du principe esthétique directeur. Ce choix signifie le tourment d'un travail avec soi-même, non exempt de doutes, de polémiques, d'hésitations... J'ai beaucoup ré-

fléchi pour savoir dans quelle période historique il serait indiqué d'encadrer la pièce et je me suis arrêté — ne pouvant plus échapper à cette pensée — à une fin de XIX^e siècle, à la période bismarkienne. Je savais, certes, que ce n'était pas et que ce ne saurait être une solution obligatoire et unique. Il s'agit simplement de l'un des choix possibles. La raison qui me détermina à opter pour cette situation, dans le temps est que j'ai voulu conférer au spectacle l'image d'une société avec une structure facilement reconnaissable, d'une société dont les traces persistent encore dans les hiérarchies des sociétés actuelles et d'éviter ainsi l'image de "Bal masqué" qu'un costume Renaissance fait naître, qu'on le veuille ou pas, sur la rétine du spectateur moderne. »¹⁵

Sur la plate-forme noire bleuâtre et luisante de la scène se refléchissent donc les costumes les plus élégants, évoquant le monde d'une cour prétentieuse, une reine qui découvre sur le tard sa jeunesse, cherchant à plaire à un Claudius sensuel et hédoniste, une Ophélie au début élégante, comme toute fille de premier ministre, puis enveloppée dans le noir d'un deuil irrémédiable, une cour pleine de faste et de pompe, qui vient avec toute la solennité au duel, entourant d'un grand luxe les crimes et la mort des innocents. Dans ce spectacle, demeuré mémorable dans l'histoire du théâtre Arena Stage, Kristoffer Tabori fut un Hamlet impressionnant, par sa nervosité intérieure, et son incapacité de s'adapter à un monde plein de mensonge et d'hypocrisie. « Le metteur en scène roumain Liviu Ciulei contribue d'une manière décisive à l'éclaircissement et à l'intuition de cette inépuisable tragédie shakespearienne, nous dit David Richards. Il la visualise en des termes qui vous coupent le souffle (...) L'idée fondamentale, à savoir que les événements auxquels nous assistons se déroulent à la surface d'une profonde superstructure d'intrigue, de chuchotements, de rumeurs et d'échos, est brillante. Le texte de *Hamlet* n'est en effet que le pic du glacier. La partie la plus menaçante git sous l'eau (...) Les personnages surgissent pour jouer leur part de ces profondeurs où ils sombrent à nouveau. Souvent on perçoit le bruit de leur rapprochement ainsi que la réverbération de leur départ. Les corridors et les coins secrets constituent leur séjour habituel. L'instinct leur ordonne à se faufiler, à se cacher. Hamlet est seul à vouloir dévoiler ce qui est

pourri au Danemark. Les autres, préférèrent la politique de la dissimulation, masquant la vérité de même qu'ils se masquent eux-mêmes.»¹⁶ Comme s'il continuait cette idée, Clive Barnes ajoute : « Mais le décor est loin de constituer l'aspect le plus insolite du spectacle. Conçu par le metteur en scène roumain Liviu Ciulei <...> L'homme en cause est un génie — ce mot qui ne doit être utilisé qu'avec parcimonie —. Il voit le *Hamlet* comme une confrontation prédéterminée entre les volontés et dévoile en même temps le fait que cette tragédie élisabéthaine de la vengeance <...> extrait sa grandeur du fait que le héros abattu n'est jamais vengé <...> Le thème central, tel que Ciulei le dévoile <...> n'est pas la lutte entre Hamlet et Claudius, l'oncle usurpateur <...> mais le contraste d'un laconisme classique entre Hamlet et l'autre héros, porteur de vengeance, Laerte <...>. Hamlet, nature introspective, est indécis, alors que rien ne saurait abattre Laerte de son but. Comme fond pour ces lignes d'action, contrastantes mais parallèles, Ciulei a imaginé une cour de Danemark avec des intrigues pleines de biais et un protocole rigoureux <...> La scène de la folie d'Ophélie est placée d'une manière tout à fait inattendue à un dîner d'une impeccable étiquette, quant au duel entre Hamlet et Laerte il est le plus passionnant de tous ceux dont je puis me souvenir »¹⁷. « Il a fallu une vie d'homme pour que l'événement ait lieu »¹⁸, exclame un autre chroniqueur heureux de voir enfin ce chef-d'œuvre joué dans la capitale des États-Unis dans une si excellente mise en scène. « En bénéficiant de l'extraordinaire interprétation du metteur en scène Liviu Ciulei, dont le sens architectural gouverne non seulement l'aspect extérieur de la scène mais aussi les sentiments humains et les relations qu'elle contient, le Théâtre Arena Stage a rendu Hamlet à l'univers auquel il appartient véritablement. »¹⁹

Cependant, afin d'avoir une image encore meilleure du spectacle, nous allons appeler toujours aux aveux du metteur en scène, surtout quand ils relèvent ses solutions inédites. « J'ai eu une seule audace, en représentant deux moments autrement qu'à l'ordinaire. Leur choix — appelons-les des situations insolites — n'est que le résultat d'un raisonnement très simple. Il s'agit d'abord de la folie d'Ophélie. Le personnage apparaît dans

l'une des salles du palais, d'habitude en robe blanche, déchirée. Son étrange état est annoncé et le spectateur assiste par la suite à la démonstration théâtrale d'une scène de « folie ». Pourtant, en considérant plus attentivement l'action, nous voyons que le moment survient quelques jours après la mort de son père. Normalement, Ophélie doit porter le deuil, un deuil sévère. La solution de la scène — c'est l'œuf de Colomb — a été de placer la scène à un souper de la famille royale, un souper intime et sobre, auquel participe aussi celui qui s'est substitué à Polonius dans le rôle de Lord Chamberlain de cette cour. Dans cette atmosphère conventionnelle et dominée par l'étiquette est conviée, en guise de consolation, aussi Ophélie. Elle s'assoit, en enfreignant le protocole, dans un coin. Son état et son comportement étrange sont commentés par des chuchotements. Pleine d'affection, la reine la conduit à table. On dit la prière, tout le monde s'assoit, quand Ophélie jette sa réplique : « Mais où est la belle reine du Danemark ? » Ceux qui sont présents restent interdits, ne pouvant plus avaler leur nourriture... « Mais comment, Ophélie », exclame contrariée la reine. Après un léger geste de reconnaissance tous les convives se cachent les figures dans les assiettes. Mais Ophélie se met à chanter. Ce qui était pénible devient insupportable. Le roi essaie de la dominer et s'approche d'elle avec une attitude thérapeutique, en lui demandant comment elle se sent... La scène éclate ensuite dans une violence que le texte aussi pousse jusqu'à l'indécence. La seconde solution <...> a été la manière de concevoir la scène finale, lorsque Hamlet accepte de se mesurer avec Laerte à l'escrime <...> une logique simple nous dit là aussi que tous les autres doivent se tenir prêts à assister à une réconciliation sportive entre deux jeunes gens brouillés <...> La cour au complet vient, par conséquent, habillée de blanc, dans un cadre ensoleillé, sur la terrasse avec des meubles en osier, où elle se prépare à assister, comme à un match de tennis, au geste de réconciliation qui domine la scène. Mais l'action transforme l'immaculé en carnage, en soulignant une fois de plus la nécessité de rassoir le monde dans ses cadres moraux par un sacrifice justicier »²⁰.

Mûr, ayant l'assurance du maître mais aussi la modestie du créateur authentique, il aborde en 1978 *La Tempête*.

Le fait d'avoir mis en scène *La Tempête* a en soi quelque chose de symbolique. C'est une synthèse de sa conception sur Shakespeare appliquée à une œuvre de synthèse de Shakespeare. *La Tempête* a été envisagée par le metteur en scène comme une grande comédie dans laquelle le rire ou les conflits comiques ne font que relever la profondeur dramatique. Sans histoire élaborée au préalable, découvrant le thème, les personnages, les situations dans leurs propres pensées, dans leur œuvre propre, éliminant tout ce qui était inutile ou de trop, le poète est arrivé à l'essence de l'art, à ce point où la poésie devient musique et la musique tempête de pensées, de sentiments et de recherches. Ayant sur la scène des hommes, des éléments de décor et de costume, Liviu Ciulei a essayé de réaliser cet idéal grâce à un parfait accord de tous les éléments, en spiritualisant le tout, en atteignant à des harmonies théâtrales sans défaut. Prospero, synthèse de tous les personnages shakespeariens, avait un caractère tout aussi dramatique que celui de Richard II ou du Roi Lear, possédant, en tant que monarque détrôné la capacité de comprendre commune à tous ceux qui ont passé par l'expérience d'un effondrement, de même que Hamlet, Brutus, Henri IV. Mais en plus, Prospero est celui qui construit l'intrigue et qui contrôle tout l'univers shakespearien, étant le poète même.

Dans cet univers créé sous nos yeux par les acteurs et à travers les acteurs, le comique est sans pitié, les drames puissants, les chocs violents, l'univers intérieur du créateur s'avérant tout aussi tumultueux et plein de luttes et de contradictions que celui extérieur. Dans la vision de Liviu Ciulei la pièce de Shakespeare s'est transformée en un commentaire amer et ironique sur le destin du créateur. Joué sur une scène ouverte, ingénieuse combinaison entre la scène-arène et la scène à l'italienne, sur une toile de fond, le spectacle a eu un large déploiement, associant les moments de l'illusion avec ceux où les conventions sont directement démasquées. Sur la scène à l'italienne du fond de la salle ont eu lieu les scènes créées expressément pour être montrées, l'apparition des esprits qui terrorisent Caliban, Ferdinand et Miranda jouant dans le ravissement et découverts par le roi de Naples, les déesses qui souhaitent le bonheur aux jeunes amoureux, alors que sur

la scène du milieu se passe l'action proprement dite.

La scène-arène a été conçue par Liviu Ciulei comme une plate-forme posée sur les vestiges de la culture européenne baignés dans le sang et le sable, les rests des statues et des toiles célèbres, la Vénus et la Joconde émergent des flots de sang, en supportant l'atelier d'un artiste de nos jours. Un chevalet, un bureau, un piano, quelques tableaux disposés comme dans une peinture surréaliste auprès desquels apparaissent les personnages appelés par la fantaisie de Prospero, voici l'ambiance de l'action. Parfois les personnages lui sont imposés, d'autres fois ils éclatent d'une façon anarchique et sauvage, en détruisant avec acharnement son œuvre. Caliban est bien trop obstiné pour se soumettre à Prospero. De même Stephano et Trinculo, les deux ivrognes qui passent à travers la vie sans problèmes ni scrupules. Admirablement interprété par Victor Rebengiuc, acteur qui apparaît le plus souvent dans des rôles positifs, Caliban a fait preuve tantôt de charme, tantôt de méchanceté bestiale, de cruauté, gourmandise, entêtement, comme s'il synthétisait toutes les forces hostiles à Prospero. Le fait d'être sortis d'un temps et d'un espace précis, grâce à certaines indications apparemment contradictoires mais tout à fait justifiées dans la vision du metteur en scène — les habits de travail d'un artiste contemporain chez Prospero, des vêtements d'époque de la période napoléonienne à Naples, les vêtements «hippy» chez Ariel, etc. — n'a pas eu d'autres significations que de contribuer à la généralisation des idées philosophiques, à leur éclaircissement.

Le spectacle de Liviu Ciulei avait en lui quelque chose de mystérieux, oscillant entre l'abstrait et le concret, entre un jeu délibérément poétisé, avec emphase et rhétorique, mais aussi avec des retours permanents à la réalité de la vie.

Les relations entre les personnages ont souvent le caractère d'un jeu, mais d'un jeu qui peut devenir à tout moment occasion de terreur, surtout dans les moments où le mal fait irruption avec force et ostentation dans l'œuvre de l'artiste. Prospero fut souvent considéré comme un *alter-ego* de Shakespeare, un personnage-synthèse de tous ses héros. Pour Liviu Ciulei il est un artiste, un créateur préoccupé à mettre de l'ordre dans un univers chaotique, à

apporter l'harmonie là où il n'y avait que désordre. Prospero crée des illusions, il domine les esprits, fait sortir des profondeurs du subconscient à la surface les espoirs et les désirs. « Le spectacle de Liviu Ciulei parle de la fonction de l'art de stimuler les expériences intérieures aptes à révolutionner, à anoblir la conscience, à rendre toute sa grandeur à l'homme »²¹, nous dit Natalia Stancu en relevant justement l'originalité de la vision du metteur en scène. « Dans l'esprit de la philosophie actuelle, il fait se dérouler les événements vers un dénouement solaire, instaurant l'amour et la compréhension, délivrant ceux qui sont enchaînés, restituant leurs droits naturels à ceux qui en avaient été frustrés »²²; c'est ainsi que souligne Valentin Silvestru l'optimisme du spectacle, même s'il garde encore des sentiments d'incertitude.

George Constantin l'interprète de Prospero, a relevé les sentiments contradictoires d'un créateur moderne, apportant de la joie mais aussi de la douleur, le plaisir du jeu en même temps que la certitude que tout n'est qu'illusion.

Le vocabulaire grossier, âpre, terre à terre de Caliban, Stephano et Trinculo vient à son tour détruire l'atmosphère d'enchantement, nous rappelant que si Shakespeare est un grand poète lyrique il n'est pas moins un poète populaire. « Néanmoins, dans *La Tempête*, on entend résonner l'inégalable rire shakespearien, aux pointes incisives, aux plaisanteries tordues par des ivrognes, des ironies méchantes et des sourires jaunes, les radotages de stupides amateurs de calembours, éclats sincères et ricanements de travers », poursuivra dans la même chronique, Valentin Silvestru, en précisant la nature complexe de cette pièce. C'est encore lui qui conclut sur l'originalité du spectacle comme suit :

« Liviu Ciulei, artiste multiple et original, a trouvé une idée intégratrice en même temps qu'une possibilité stylistique unificatrice. Prospero est un homme de nos jours, vivant sur une île entourée d'une mer de sang dont les flots ont charrié sur le rivage des témoignages de toutes les civilisations : armures, toiles célèbres, livres aux reliures précieuses, casques métalliques. C'est un homme qui médite sur le monde et qui fait la narration au bout d'accumulations dramatiques prolongées qui se sont sédimentées en une sage con-

naissance et en force de se dominer. Lorsque au-dessus de la simple chemise et des bretelles élastiques il endosse son vêtement de mage, qui suggère la blouse de travail d'un grand érudit — sortant du cône de clair-obscur où est la table de ses laborieuses méditations — alors les douleurs secrètes, les souvenirs, les obsessions, les joies prennent forme et s'agitent comme dans un diorama animé. Il déchaîne la tempête, tenant le navire dans sa paume géante, tel un jouet, il l'apaise, il arrange des rencontres entre les jeunes qui s'aimeront et égare les esprits des scélérats, il commande aux esprits, les console, les dispose pour créer un grandiose spectacle d'ombres de tous les siècles et, au-delà des siècles, de toutes les mythologies. »



Plus d'un siècle s'est écoulé depuis que les œuvres de William Shakespeare font partie organique du répertoire des théâtres roumains professionnels, ses héros ayant été interprétés par les meilleurs acteurs.

Avec un pathos romantique dans les dernières décennies du XIX^e siècle, se basant sur l'étude des plus fins liens entre les réactions psychologiques et les conditionnements socio-historiques, dans la première moitié de notre siècle, ou encore, ces derniers temps, en mettant en relief les significations philosophiques, en visant dans ces pièces des allégories de la condition humaine, les créateurs de théâtre de Roumanie ont réussi à apporter presque avec chaque saison « un événement shakespearien » digne d'être retenu.

Dans les biographies de nombreux interprètes roumains de la taille de Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Constantin I. Nottara, Aristide Demetriade, George Vraca, les créations réalisées dans *Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Richard III*, *Antoine et Cléopâtre*, *Roméo et Juliette* sont considérées comme de véritables sommets de leur art et capacité.

L'exégèse shakespearienne compte à son tour la contribution de critiques, théoriciens et historiens de marque, dont Tudor Vianu, Mihnea Gheorghiu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, préoccupés tant par l'actualité de l'illustre dramaturge que par la modalité de réception et de compréhension de son œuvre en Roumanie. L'histoire de l'œuvre shakespearienne en Roumanie a formé rien que dans les derniers temps

l'objet de trois études solidement documentées, aux idées précieuses et originales : *Shakespeare în România* par Alexandru Duțu (1964), *Shakespeare și cultura română modernă* par Dan Grigorescu (1971) et *Hamlet în România* par Aurel Curtui (1977).

La contribution de nos metteurs en scène à la mise en valeur de l'œuvre shakespearienne est l'une des plus importantes et Liviu Ciulei s'inscrit parmi les grands artistes contemporains qui en ont déchiffré l'actualité non seulement en Roumanie mais aussi ailleurs.

Notes

¹ LIVIU CIULEI, *Ascufiri de minte*, in *România literară*, n° 13, 22 mars 1972.

² *Secolul 20*, 1962, n° 5-6, p. 195-210.

³ *Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie*, Bucarest, 1972.

⁴ *Travail théâtral* (Paris), 1974, n° XIV.

⁵ LIVIU CIULEI, *Teatralizarea picturii de teatru*, in *Teatrul*, 1956, n° 2, p. 53.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Teatrul*, 1962, n° 2, p. 9-10.

⁹ MIRCEA ALEXANDRESCU, *Regie în slujba teatrului sau demonstrație de regie?*, in *Teatrul*, 1961, n° 8, p. 76.

¹⁰ LIVIU CIULEI, *Critica în slujba teatrului sau o demonstrație de critică?* in *Teatrul*, 1961, n° 12, p. 77.

¹¹ *Teatrul*, 1962, n° 2, p. 4.

¹² DIETER HILDEBRANDT, *Misserfolg mit Macbeth*, in *Theater heute*, 1968, n° 11, p. 26.

¹³ LIVIU CIULEI, *Hamlet și gustul timpului*, in *Secolul 20*, 1978, n° 4, p. 136.

¹⁴ LIVIU CIULEI, *Bilanțul unei slagiuni*, in *Contemporanul*, 21 juin 1969.

¹⁵ LIVIU CIULEI, *Hamlet și gustul timpului...*, p. 137.

¹⁶ DAVID RICHARD, *Ciulei's « Hamlet »: It's a Play about Rooms and Closets and Whispers*, in *The Washington Star*, 30 mars 1978.

¹⁷ CLIVE BARNES, *Intriguing New « Hamlet »*, in *New York Post*, 5 avril 1978.

¹⁸ RICHARD L. COE, *Superb Hamlet*, in *Washington Post*, 30 mars 1978.

¹⁹ RICHARD EDER, *Hamlet at Arena Stage*, in *New York Times*, 3 avril 1978.

²⁰ LIVIU CIULEI, *Hamlet și gustul timpului...*, p. 138-139.

²¹ NATALIA STANCU, *Furtuna de W. Shakespeare*, in *Scinteia*, 7 février 1979.

²² VALENTIN SILVESTRU, *Nevoia de natură și visare*, in *România literară*, 1^{er} février 1979.

L'ESPACE THÉÂTRAL DANS LA CONCEPTION DES SCÉNOGRAPHES ROUMAINS CONTEMPORAINS

Ion Cazaban

Pour le scénographe roumain des trois dernières décennies, l'abord pratique et théorique — avec des délimitations, des nuances, des interférences fertiles — d'une diversité de types de spectacles signifie la redécouverte et une nouvelle façon de concevoir l'existence multiforme, dynamique, en trois dimensions de la convention scénique, imposant aux moyens plastiques une expressivité appropriée, dans des conditions de visibilité déterminées, tout d'abord, par la solution architectonique des édifices théâtraux.

L'un des plus importants metteurs en scène et animateurs des premières années d'après-guerre, Ion Sava (1900–1947), considérait le moment enfin venu pour édifier un art théâtral conscient de l'époque où il vit et de ses devoirs envers le public. « Le théâtre — disait-il — ne saurait demeurer en dehors de cette trombe cosmique qui promet des voyages interplanétaires et qui doit offrir au peuple, par des représentations, l'image des réalités et de toutes les aspirations ». Sava pensait que la « fenêtre » fixe de la scène à l'italienne ne peut plus servir pour monter des pièces à 120 tableaux, avec des actions simultanées, qu'il imagine en tant que base dramatique des « mystères théâtraux sociaux » préconisés. Pour eux il conçoit et esquisse le plan du Théâtre Circulaire (modifié par la suite avec la collaboration de l'architecte Gh. Bedros). S'il avait été construit, le Théâtre Circulaire aurait offert aux metteurs en scène maintes variantes scéniques d'adaptation, selon l'« espace vital » exigé par la mise en scène de chaque pièce : « Une scène avec des plans inclinés et à degrés où l'on puisse monter de 20 jusqu'à 30 décors fixes et isolés ou un décor grandiose ». Sava croyait nécessaire d'éliminer « le tyrannique quadrillage rectangulaire de toutes les scènes [...] Certes, il faut revenir aux arènes, mais à l'inverse de ce qu'elles étaient, le public dans l'arène et le spectacle tout autour. Comme dans la nature, le grand spectacle de la vie est circulaire [...] C'est de ce principe qu'il faut partir vers l'évolution technique théâtrale »¹. Sava se référait aux avantages obtenus par les créateurs de la nouvelle disposition du public, une fois placé en cercle (qui est « la figure géométrique de la sociabilité »). Le spectateur ne peut plus s'installer commodément et en une disposition contemplative dans son fauteuil, il est stimulé à participer au déploiement de l'action scénique, intégré — qu'il le veuille ou pas — dans sa réalité qui s'impose à lui dynamique, avec ses ramifications multiformes et simultanées, l'englobant. Les préoccupations de Sava pour une réorganisation de l'espace théâtral sont singulières dans la vie artistique roumaine de ces années, 1944–1947, et le resteront encore longtemps après.

L'importance accordée à l'expressivité du visuel dans les différents types de spectacle mènera à un examen professionnel approfondi tant de l'espace scénique que de toute l'ambiance de la représentation : l'espace doit être meublé, ses plans ne sauraient demeurer inertes mais doivent être rendus dynamiques et utilisés, tandis que la distance entre l'interprète et le spectateur doit être diminuée sinon abolie. Ce n'est pas par hasard qu'avec le moment de la « rethéâtralisation » (1955–1961) la scène à l'italienne est remise en question, sa fixité et ses dimensions ne pouvant plus chaque fois correspondre. Ayant trouvé ses premiers arguments concrets du domaine de la scénographie dans les exemplaires réussis de Toni Gheorghiu (1925–1961) — *Le Menteur* par Goldoni (1954/1955), *La Mandragore* par Machiavel, *Les Sorcières de Salem* par A. Miller (1956/1957), obtenus (paradoxalement !) sur la scène d'un « Studio de l'acteur de film » — la « rethéâtralisation » se met en quête après des solutions d'expressivité pour un espace de jeu réduit. Le scénographe Toni Gheorghiu est un

parfait collaborateur du metteur en scène dans la préparation du spectacle, ayant soin que dans ses esquisses de décor il y ait « des lois précises afin que les tracés régulateurs soient à la base de ces compositions purificatrices et que par la suite toutes les courbes et les lignes de dynamique, parfaitement étudiées, soient imposées au mouvement des acteurs ». Particulièrement intéressante se révèle l'interview accordée peu avant sa mort dans laquelle il tente une définition de la scénographie — en partant d'une méditation sur les exigences d'ensemble de notre art théâtral — et arrive à une formulation souvent citée, diversement interprétée. La scénographie est, selon son opinion, « la mise en scène de l'espace de jeu, sur lequel doit se dérouler, d'une manière tout à fait concordante, la mise en scène des moments dramatiques respectifs »². C'est le moment où une réduction du décor à son essence se manifeste par une épuration matérielle, menant à un progressif dégagement de l'espace scénique. De nouveaux problèmes de composition et de configuration spécifique interviennent, l'attention des scénographes étant pour le moment concentrée vers une solution expressive, à travers des éléments indicateurs et suggestifs, de la succession des lieux dramatiques — transformée parfois en simultanéité visuelle — et la préparation des espaces de jeu ayant pour but de rendre plus dynamiques et de mettre en relief les qualités de l'interprète en sa relation aussi bien avec le rôle qu'avec le public.

Comme une conséquence, la scène à l'italienne est dénoncée en tant qu'inadéquante aux objectifs du mouvement théâtral : son rectangle rigide, estimait le scénographe Paul Bortnovski, « ne saurait plus comprendre à lui seul (notre soulignement) un répertoire d'idées aussi complexe, avec des modalités plastiques aussi variées, ne saurait plus satisfaire, à lui seul, la lucidité du spectateur contemporain »³.

À l'instar de Liviu Ciulei et d'autres, Paul Bortnovski mentionne souvent les déficiences de construction de la majorité des théâtres avec une scène à l'italienne aussi bien « boîte à illusions » que source de « trompe-l'œil » et d'indésirable éloignement entre l'acteur et le spectateur. Le scénographe se prononce pour l'élimination de cette distance, tant dans la forme que dans le contenu. Vers la même époque, avec Stan Bortnovski et Liviu Ciulei, il publie une « étude pour une solution contemporaine du théâtre » (*Arhitectura*, 1962, n° 5). Les scénographes interviennent dans l'archi-

teature de l'édifice de théâtre, apportent des solutions intermédiaires. Ainsi, on étend le proscenium existant (Lidia Radian crée la possibilité d'un maximum de rapprochement du public, dans la salle du sous-sol du Théâtre « C. I. Nottara », par l'agrandissement de la surface du proscenium et par l'annexion des galeries latérales, à travers lesquelles passent et se poursuivent les personnages de la comédie *La Maison à deux issues* par Calderon, 1962/1963. Le metteur en scène Dinu Cernescu utilisera lui aussi ces galeries pour *Hamlet* 1973/1974). On crée des ponts et des passages dans la salle pour y placer les acteurs et pour qu'ils puissent se déplacer plus à proximité du public, au milieu même du public, toutefois sans réussir toujours, à défaut d'une vision unitaire du spectacle ou en raison d'une interprétation inadéquate, ignorant la fonction des espaces de jeu.

Nombreux sont les articles et les interviews où les spécialistes insistent sur les conséquences qui découlent de la construction des édifices théâtraux et de la dotation technique, sur les modalités scéniques et les performances artistiques. Quoique, comme ils soulignent tous, la scène à l'italienne n'ait pas encore épuisé toutes ses possibilités, un système de dispositifs mobiles de petites dimensions serait plus indiqué pour la dynamique du spectacle moderne, permettant une modulation de la surface de jeu. Un espace théâtral facile à transformer d'un spectacle à l'autre est, en conclusion, une solution optimale pour l'avenir. Son argumentation retient la nécessité de décors d'où le maniérisme doit être banni, correspondant à la variété des répertoires, des styles des metteurs en scène, ainsi qu'aux mutations survenues dans l'interprétation des acteurs (« l'acteur total — affirmait la scénographe Sanda Muşatescu — a modifié aussi notre manière de travailler »). La rigidité des architectures de théâtre devient incompatible avec la multitude des visions scéniques, avec le dynamisme des mises en scène (qui incitent Vladimir Popov à croire dans l'avenir du décor « simultané, autonome et cinétique »), avec les recherches de donner de nouvelles dimensions et de recomposer l'espace théâtral, « pour une intense collaboration entre spectacle et public ».

Après quelques tâtonnements au cours de la sixième décennie, la fin de la septième décennie connaît les nombreuses sorties de la « boîte » à l'italienne, par l'adaptation de l'ambiance naturelle ou de celle offerte par l'architecture de quelques monuments historiques (le château fort de Suceava, les murs de l'ancienne résidence voïvodale de Curtea de Argeş, le monastère Cozia, la tour « Chindia » de Tirgoviste, les bastions des tisserands de Braşov et de Sibiu, les ruines de Histria, etc.). Le metteur en scène Sorana Coroamă remarquait comment, quoique placés à une distance variable, assez grande, le public et les acteurs étaient unis par une même émotion, éveillée par un commun contact avec la réalité, durable à travers les siècles, du lieu historique. Les spectacles montés en plein air s'avèrent parfois une occasion de méditer sur les rapports de la fiction théâtrale avec la nature — contrastes, discordances, interpénétrations —, organisés d'une façon expressive par les metteurs en scène et les scénographes.

Pour les recherches en vue de nouvelles formules spatiales scéniques, une matérialisation riche en conséquences créatrices et en résultats mémorables sera la « scène centrale », réalisée au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest, à laquelle s'ajouteront — avec d'incontestables mérites — les scènes des Théâtres Nationaux construits au cours des dernières années à Bucarest, Craiova et Tg. Mureş, ou bien les solutions ingénieuses trouvées par quelques studios. L'espace théâtral acquiert de l'élasticité, sa forme et ses dimensions sont variables, la distance et les angles de vue de

réception du spectacle ne sont plus imposés d'une manière définitive par la construction de l'édifice, pouvant être, au contraire, modifiés d'un spectacle à l'autre. Placés sur trois ou quatre côtés de la surface de jeu — parfois ramifiée et étagée — les spectateurs poursuivent le spectacle de perspectives différentes, tout en étant réunis par cette disposition dans l'espace qui, en même temps que leur rapprochement physique de l'acte interprétatif, intensifie le sentiment d'implication, parfois jusqu'à la limite du supportable. L'histoire de la première modification de la scène à l'italienne du Théâtre « Bulandra » connaît différentes étapes telles que le décor de Dan Jitianu pour *Le Cas Oppenheimer* par H. Kipphardt (1965/1966), ceux de Paul Bortnovski pour *Nu sint Turnul Eiffel* (Je ne suis pas la Tour Eiffel) par Ecaterina Oproiu (1965/1966), et *Victimes du devoir* par Eugène Ionesco (1968/1969), ou encore ceux de Liviu Ciulei pour *Jules César* et *Macbeth* de Shakespeare (1967/1968). Dans les derniers spectacles l'acte dramatique se développe visuellement par la conjugaison de deux éléments fondamentaux, la tribune et le pont, lequel en dépassant la rampe traversait la salle, formant tous les deux un dispositif adéquat pour le débat politique escompté. La scène centrale réalisée par Liviu Ciulei est le corollaire de certaines préoccupations théâtrales constantes. L'espace de jeu devient espace de contact spectacle-public, d'abord pour *Pulerea şi Adevărul* (Le Pouvoir et la Vérité) par Titus Popovici (1972/1973). L'emplacement et la simultanéité des éléments de décor favorisent les connexions dans le temps et l'espace, le déroulement des actions et les confrontations concluantes. La scénographie — réduite aux accessoires, objets qui évoquent, indiquent, désignent pour et par le jeu des acteurs — a le rôle d'un aménagement et d'une coordination signifiante de l'espace de représentation tout entier. Fragmentation, soudure, délimitation, cohésion sont autant de situations spatiales — et pas toutes — qui peuvent être organisées par le scénographe et qui se traduisent avec acuité dans le plan de la réception publique, aussi nombreux sont ceux qui ont considéré la scène centrale comme étant apte tout d'abord à être le support du spectacle-débat. Pendant plusieurs saisons théâtrales, le répertoire de la scène centrale du Théâtre « Bulandra » a réussi à nuancer d'une façon convaincante ce point de vue. Cependant, des spectacles-débats ou documentaires ont été montés avec des résultats appréciables sur une scène à l'italienne (Z. Jassy, Cluj-Napoca, Arad).

Nous publions par la suite quelques opinions et points de vue issus des discussions courantes sur les problèmes, tant pratiques que théoriques, de l'espace théâtral, se rattachant à la manière de modeler et de solutionner une scénographie en fonction des nécessités distinctes de la vision de chaque spectacle. Ce sont des points de vue pas du tout identiques, reflétant l'expérience créatrice, les conceptions et les options stylistiques de scénographes appartenant à des générations différentes. Pris dans leur ensemble, ils justifient les recherches orientées vers un théâtre variable, tout en démontrant les ressources pérennes d'expressivité de la scène à l'italienne, sur laquelle une pensée prolifique en solutions spatiales réussit à concrétiser des visions spectaculaires d'une grande diversité.

Sans mésestimer les possibilités de la scène à l'italienne pour notre époque, Paul Bortnovski (n. 1922)



Fig. 1. — Paul Bortnovski, études de décor pour *Danton* par Camil Petrescu, au Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest, 1974/1975.

parle souvent de l'inclusion de la scène traditionnelle en un « théâtre variable », polyvalent, qui ne constitue pas une entrave pour les idées du scénographe. Avec un penchant pour l'expression laconique, elliptique, métaphorique, il conçoit ses décors axés sur l'évolution émotionnelle de l'action dramatique pour laquelle il cherche des équivalences spatiales, dynamiques, plastiques, de sorte que le cours de sa création arrive progressivement à la scénographie d'état préconisée. Scénographe-architecte, Bortnovschi s'avère en permanence préoccupé de la relation dynamique entre l'espace scénique et celui scénographique, constitué ou, en train de se constituer (par des apparitions et des modifications d'éléments, des entrées et des sorties d'objets du champ visuel), relation subtile et significative, en accord avec le climat souhaité pour le spectacle.

Dans les décors de *Teodor Constantinescu* (n. 1920) ce qui tient d'une documentation iconographique préalable est épuré, sublimé en quelques plans suggestifs, en des couleurs à résonance affective. Sa scénographie rend l'essentiel des existences dramatiques.

Vittorio HOLLIER (n. 1945), représentant, avec une activité particulièrement riche, des dernières promotions de scénographes, témoigne d'un intérêt multiforme pour le climat émotionnel du spectacle, pour les objets-signes à l'aspect et dans des combinaisons parfois étranges, incitateurs, pour la valorisation plastique de la métaphore scénique.

Avec une formation d'architecte, *Dan JILIANU* (n. 1940) considère la scénographie comme un art de synthèse, situé entre l'architecture et les arts plastiques, avec un rôle spécifique dans l'organisation fonctionnelle, constructive et plastique d'un espace distinct, l'espace théâtral. La plupart de ses décors tendent vers une spatialisation signifiante de la situation dramatique, fixée dans un contexte (social, politique, culturel) subtilement filtré ou, par contre, se manifestant avec violence.

Mircea MATCABOJI (n. 1921) se propose, lui aussi, d'obtenir des espaces de jeu variables sur une scène traditionnelle, en un accord prégnant de la composition avec l'évolution du conflit et les états d'âme des héros dramatiques. Le symbole scénographique du remous intérieur du drame est cherché, et non pas donné dès le début, dans une clarification évolutive, dans des compositions souples mais caractéristiques. Les conditions de visibilité du spectacle constituent pour lui un souci constant, découlant de sa méthode d'élaboration artistique.

PAUL BORTNOVSCHI:

Le théâtre contemporain, demandant et engendrant de nouvelles expressions, une nouvelle image scénique, se heurte généralement à l'architecture, à l'édifice théâtral hérité, conçu pour une autre époque, pour un autre état d'esprit, pour d'autres structures sociales. Sans nier les vertus de la boîte à illusions de la scène à l'italienne, on constate qu'elle ne peut plus faire face, à elle seule, à un répertoire d'idées aussi complexe, avec des modalités plastiques aussi variées, qu'elle ne saurait plus satisfaire, à elle seule, le créateur et le spectateur contemporain. Elle met entre les spectateurs et les acteurs une distance

que le théâtre d'aujourd'hui veut éliminer, de la forme aussi bien que du contenu.

Il est certain que la formule d'architecture vers laquelle aspire le théâtre contemporain est celle d'un « théâtre variable », d'une variabilité totale qui puisse ajouter à l'expression « à l'italienne » la coexistence de tous les genres de spectacles et où chaque spectacle aurait son expression propre, inédite.

Il y a entre l'architecture et la scénographie des similitudes évidentes qui nous justifient à considérer la scénographie actuelle, à plusieurs points de vue, dans un processus de rapprochement de l'architecture, qui, par ailleurs, a déterminé l'entrée de l'architecte dans le théâtre. Le caractère fonctionnel imposé à la scénographie embrasse le plus souvent des aspects concrets, pareils à ceux que doit satisfaire l'architecture (organisation d'espaces à destination déterminée, représentation, réitération interprétée de fonctions physiques de la vie, satisfaction des nécessités de mouvement dans l'espace donné, etc.). Dans le cadre du décor à trois dimensions pratiqué aujourd'hui, la spatialité présuppose forcément une connaissance approfondie des lois de composition, beaucoup plus rapprochées de l'exercice de la sculpture et de l'architecture que de celui de la peinture.

Je me suis proposé d'entreprendre un nombre d'expériences dans l'espace scénique à l'italienne du nouveau Théâtre National de Bucarest, en étudiant les possibilités et les limites offertes par cet instrument. Est-il encore besoin de souligner la tentation que représentent pour un scénographe les dimensions d'un tel espace, avec un potentiel pour de grandes performances poétiques, même si — comme cela est arrivé dans mon cas — les convictions, les affinités intimes convergent vers un autre type de scène? L'invitation du metteur en scène Horea Popescu de collaborer à la réalisation du drame

historique *Danton* par Camil Petrescu (1974/1975), m'a offert l'occasion d'une semblable expérience, le prétexte tentant d'une aventure plastique sur ce territoire scénique de dimensions colossales.

La mise en scène a opéré une première condensation du texte et esquissé une première détermination d'un cadre possible fixant les prémisses de la construction du spectacle : l'idée de monumental, en évitant la reconstitution de type histoire-vivante, la présence d'un arrière-plan de réverbération sociale. La solution finale est sortie des longues recherches entreprises avec le metteur en scène. La résultante, ayant dû tenir compte de la somme de tous les facteurs impliqués, de la somme de toutes les conditions concrètes, dont aussi les caractéristiques de l'architecture de la salle : la vue plongeante de l'amphithéâtre, l'angle spécifique où sont situés les acteurs par rapport au public récepteur.

J'ai voulu faire valoir cet espace dans le cadre d'une clef stylistique unitaire. En fait, j'ai cherché une matière qui, sans avoir les prétentions de la métaphore, puisse néanmoins créer un *état dramatique*, un trouble émotionnel, suggérant en même temps le sens monumental, une aspiration diffuse vers la pérennité. J'ai évité les éléments figuratifs, les pièges de la reconstitution ; j'ai créé un dispositif matériel prévu d'une certaine capacité combinatoire, avec des aptitudes pour engendrer des états dramatiques. J'aspirais vers des espaces diaphragmatiques, avec une grande pulsation des aires de jeu, afin d'obtenir de leur modelage un impact dramatique plus puissant. Donc un dispositif à même de créer un état général du spectacle et des états localisés, qui puisse, par extension, atteindre aux moments grandioses et explosifs que nous connaissons. Je désirais utiliser au maximum la profondeur du plateau, sachant que la tournante obture cette profondeur. J'ai construit un noyau central de jeu, devenu, dans la conception de la mise en scène, un tréteau avançant vers le public, sur lequel se déroule l'action centrale du spectacle, et une périphérie extensible, destinée au commentaire historique et à l'arrière-plan social. J'ai utilisé des mouvements sur la verticale du plateau, afin de permettre des

plantations correspondantes et l'organisation du mouvement dans le schéma de la vision scénique, et même, parfois, des mouvements verticaux dans le cadre du tréteau, afin de faciliter une organisation plastique sur des registres multiples.

Un important effort de la scénographie s'est axé sur l'emploi des moyens techniques de la scène, utilisés pour une construction aussi rapide que possible — d'espaces neutres, sans décor — d'une image-objet-entité plastique, où puissent s'implanter d'autres images-type, images-document d'époque, dont l'iconographie est accessible à tout le monde. De pareils tableaux-document — tels le Tribunal, la Convention, etc. — devaient s'encadrer, s'implanter harmonieusement dans un dispositif-entité globale.



J'ai été préoccupé et le suis encore par la fidélité envers l'élément déclencheur de l'acte théâtral, qui est le texte dramatique. En même temps, je n'aime pas les classifications, les étiquetages — décor réaliste, décor symbolique, etc. J'aspire vers une scénographie que j'appellerais *d'état d'âme*. J'aspire vers un décor d'états, je souhaite une création scénique avec une structure d'états, des systèmes d'états d'âme. Un *décor d'état* est le plus en mesure, le plus apte à produire un impact émotionnel sur le spectateur, grâce à sa capacité de créer un *climat* pour l'acte théâtral. Un décor qui renferme un état peut être utilisé par le metteur en scène dans la complexité des expressions, étant, d'après mon opinion, bien plus utile que le décor descriptif ou même symbolique, parce que le décor symbolique, même s'il est de très bonne qualité, risque d'être pléonastique et stagnant par rapport à la dynamique des idées scéniques.

J'ai essayé aussi pour *Danton* de créer un certain état, disons, du monumental, de l'implacable. Sûrement j'aurais beaucoup de choses à dire sur la valeur de l'espace en tant qu'élément actif dans la détermination de l'état. Je les illustrerais, au hasard, avec l'espace claustré, parfaitement défini, créant une sensation d'étau, de *Qui a peur de Virginia Woolf* par Edward Albee, au Théâtre National de Bucarest, 1970/1971, ou avec la sensation d'espace infini créé par la profusion des images photographiques et la liberté de leur organisation, de *Le Roi se meurt* par Eugène

Ionesco, au même théâtre (1965/1966). Pour *Danton*, j'ai envisagé une implosion-explosion du sol scénique, en soulignant les profondeurs du plateau, en alternant des espaces réduits avec des pulsations sur la verticale.



L'hypothèse de la scène à l'italienne est incluse dans la formule de l'espace variable et même dans les formes (standards) auxquelles je me suis référé et que l'équipement des théâtres d'aujourd'hui semble avoir oubliées. Chez nous on travaille, surtout, dans le registre de la scène à l'italienne, scène avec un potentiel assez grand et pas encore suffisamment exploré. J'insisterais sur l'importance du proscenium dans le cadre de la scène à l'italienne et sur la nécessité de sa valorisation au maximum. Il représente la forme de contact avec le public, c'est lui qui nous offre le tracé le plus fertile vers une diversification des relations avec la salle. Malheureusement, c'est ici, encore, que l'on emploie le plus souvent les poncifs. Il suffit d'avancer d'un mètre dans la salle pour considérer qu'un nouveau type de relation avec le public est né ! Dans cette forme d'espace théâtral, que moi j'appelle « chaude », on peut obtenir d'innombrables nuances, de nouvelles virtualités. En travaillant en cette zone et en l'améliorant, nous pouvons investir la scène à l'italienne avec une dose sensible de variabilité. Mais personnellement je suis un adepte du renouvellement de l'architecture théâtrale, en brisant la « boîte à l'italienne » et en créant un nouvel instrument, aspiration qui date depuis longtemps et qui vient de trouver de nos jours les conditions pour se transformer en réalité.

TEODOR CONSTANTINESCU:

Les discussions autour de l'espace dans les arts plastiques sont nombreuses depuis cent ans. Sous l'aspect intellectuel (concept) il ne nous intéresse pas, en ce moment, et en tant qu'espace de théâtre, vivifié par un sens, je pense que la question nous concerne tous — quelle que soit l'inclination et la provenance professionnelle de chacun — constituant notre seul matériel à modeler. Nous modelons à l'aide de l'intentionnalité et nous construi-

sons une forme-valeur plastique, autre et parallèle avec notre expérience dans le monde. Il s'ensuit que l'espace en discussion sera la perception d'un phénomène plastique à travers le décor et dans le décor, relaté par le volume, le rythme, la lumière-couleur, l'arabesque et le mouvement, et entretissé avec l'évolution de l'acteur.

Donc, l'espace scénique aussi est une organisation de termes que la conscience intuitive et esthétique fait passer du domaine de l'expérience de vie dans celui de l'expérience réelle de l'art ; c'est un rapport de l'espèce valeur sensible qui concerne la sphère des *significations humaines*.

Mais la scène est un espace artificiel et illusionniste, à moins qu'il ne s'agisse d'un Grand Jeu, un jeu grave, rarement rencontré, et qui nous marque. Alors, c'est l'art. Alors, le problème de l'espace scénique peut disparaître pour que d'autres espaces inconnus nous incorporent. Néanmoins, les discussions au sujet de l'espace scénique courant peuvent apporter, évidemment, des aperçus nouveaux, quant au *sens* par lequel nous enrichissons cette donnée, cette composante qui autrement ne demeure qu'un mot prestigieux. Or, la participation au spectacle à travers le décor (car c'est de lui seulement qu'il s'agit) est affective-spirituelle, de la nature du sensible, lorsque l'espace de la scène en soi est concret et unitaire seulement par la perspective conique (un système d'autrefois, qui ne constitue plus aujourd'hui le seul point de référence ; avec l'écoulement du temps l'espace devient toujours davantage une résultante). Le décor de la scène à l'italienne doit être supérieur à l'illusion, en dépit de leur origine commune ; le public doit être servi.

En même temps, les adaptations ou l'agrandissement de la scène, les nouvelles machineries ainsi que les argumentations n'apportent rien de plus à l'espace de la scène-boîte à merveilles, pour laquelle on continue néanmoins à écrire.

Le théâtre des grandes époques n'a utilisé ni l'illusion, ni la métaphore à travers le décor.



Une signification à part et tout à fait inédite est acquise par *l'espace théâtral* si la représentation vient au niveau du public : le plateau entouré par les spec-

tateurs, au théâtre, au cirque, et notamment dans le plein air. Là, l'espace peut être mis en valeur aussi bien au point de vue physique qu'éthique-moral. Là, le décor illusion et métaphore disparaît et on peut décorer, pavaiser, aménager le milieu ambiant et le costume. La spatialité tend à être plénière et multiple, le théâtre peut devenir populaire, voisin de la fête-événement, du déploiement des masses spectatrices et participantes au spectacle proprement dit qui l'engage, voisin aussi des grandes expositions universelles qui absorbent, par leur intérêt et leur mirage, tous les moyens nouveaux et les rêves des hommes. Et, comparative-ment à ces spectacles étonnants et comparative-ment aux drames réels du monde actuel, le théâtre, avec son espace simulé, semble pauvre. L'espace de théâtre doit rester un *espace de signification*, parce que l'espace c'est le monde et que le théâtre est également le monde. La décoration de la place, de la rue, du parc, par l'art monumental et d'environnement vient au-devant de la participation réelle des masses à l'événement de la vie quotidienne ou à la solennité cérémoniel de fête, y compris au spectacle qui aura été naguère « de théâtre ». Pour l'instant, l'espace de théâtre demeure, au premier chef, le décor.

Mais, avec les données actuelles et dans l'acception mentionnée, nous avons proposé, avec des résultats variables, pour *Hamlet* (Théâtre National de Craiova, 1958/1959) la non-différenciation de l'espace scénique jusqu'à l'abstraction terrasse-tombeau entre les deux, le va et vient d'une lumière. *L'Alouette* d'Anouilh (Théâtre de Oradea, section roumaine, 1957/1958), nous l'avons située dans l'espace d'une théâtralité populaire, avec la force d'attraction de la convention sue, du fleuve des images diverses et de la rapide succession, grave, sercine, héroïque, etc. ; l'air palpait. Pour *Le Disciple du diable* (au même théâtre, 1963/1964) nous propositions l'espace ambigu, horizontal et vertical (entre l'effervescence des victoires et la potence), maniant aussi bien la volumétrie que l'à plat. La comédie de Calderon *La Dame invisible* (Théâtre National de Bucarest, 1954/1955) se déroulait d'une façon baroque, dans le luxe du trompe-l'œil bruyamment espacé. *De l'importance d'être sérieux*, par Oscar Wilde (Bacău, 1956/1957), jouissait d'un espace de lu-

mière et de couleur musicale, tout en dentelles, sur un seul plan, avec le dementi du réel nécessaire de vie. Pour *La locandiera* de Goldoni (Théâtre National de Bucarest, 1958/1959), c'était l'espace décoratif baroquisant et finement peint, entièrement ornemental, le tout en un seul premier plan, l'espace des bagatelles, des arlequinades, agonisant au soleil. Pour *Deux sur une balançoire*, par W. Gibson (Théâtre « Mic » de Bucarest, 1964/1965) l'espace était celui d'une possible et effrayante solitude ; deux personnes, chacune seule, dans la cité tentaculaire (avec une volumétrie plate et trompeuse) où sont également possibles le manque d'horizon et la deshumanisation. C'est un espace de charade, sinon l'espace d'un échiquier, que j'avais conçu dans *Mesure pour mesure* (Arad, 1970/1971), comme sur une sorte d'estrade de saltimbanques royaux et ordinaires, avec des insignes venant du haut et des chutes dans des trappes. Pour *Trois saurs*, par Cehov, je mettais à nu les steppes intérieures et les étendues physiques par une multitude de chaises recouvertes de housses fantomatiques plantées nulle part (Théâtre « de Nord », Satu Mare, section roumaine, 1975/1976). *Martin Luther*, par Dieter Forte (au même théâtre, 1975/1976), évoluait sur le tracé des « massacres itinérants ». *La Sœur aînée*, par A. Volodin (Tg. Mureș, 1965/1966), se déroulait dans l'espace hyperboloïde des rêves et de la réalité projetés sur une aile en tulle de la forme mentionnée. Dans le conte russe *La Fleur pourprée*, par Karnautkhova et Brausévitch (Théâtre National de Bucarest, 1953/1954), c'était l'espace féérique dans toute la naïveté de conception et de réalisation du débutant d'alors, voulant ressusciter l'impossible, pédalant dans l'absurde de la représentation du réel, visant l'absolu du conte de fées (avec un significatif rapprochement du théâtre de l'absurde).

Pour le répertoire roumain, les solutions essayées ont été de la même nature, celle des perspectives diverses. La pièce historique m'a imposé le frémissement latent de l'arabesque (« écrit » en noir, jaune et rouge) comme dans la fresque byzantine et dans l'art populaire, que nous pourrions appeler aussi un espace évocateur, ou peut-être invocatoire, plat, forcément décoratif (*Tudor din Vladimiri*, par Mihnea Gheorghiu, Théâtre National de Craiova, 1957/1958). Le drame du fau-

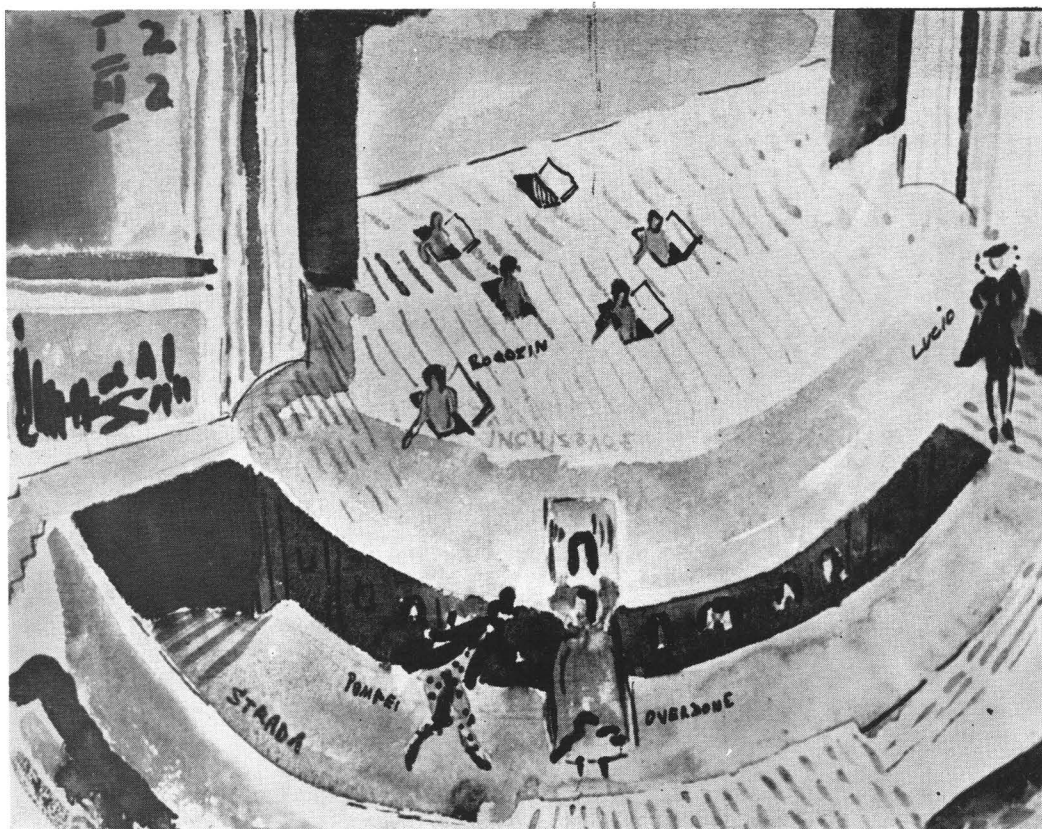


Fig. 2. — Teodor Constantinescu, esquisse de décor pour *Mesure pour mesure* par Shakespeare, au Théâtre d'État de Arad, 1970/1971.

bourg bucarestois, aux accents superbement tragiques, me dictait l'espace redoutable des ténèbres morales, l'espace du rose impure et du bleu intense, l'espace qui tourne en rond, pesant sur l'âme de l'héroïne, Nastasia. Au-dessus, fixe, pendait la ligne horizontale d'une lourde draperie bleue, composante de l'univers scénasalle et composante spatio-temporelle destinée aux héros (*Domnișoara Nastasia*, par G. M. Zamfirescu, Théâtre Giulești, 1956/1957). La veine épique de Mihail Sadoveanu (*Baltagul*, Théâtre « Mic », 1966/1967) ne m'avait rien de plus demandé que le nombreux jalonnements, avec différents poteaux en bois, vieilles insignes des lieux d'habitation humaine. (C'était peut-être, une intuitive variante de théâtre de l'espace « mioritic » de Blaga.) Pour le drame bourgeois de type 1900, j'ai choisi le blanc et le noir, somptueux et funéraire, ainsi que le gris des compromis, avec une plantation qui changeait sans cesse au centre d'un cercle d'idées vu au dedans et au dehors par l'intermédiaire de miroirs ovales disposés de façon concentration-

naire (*Jocul ielelor*, par Camil Petrescu, Théâtre « Mic », 1965/1966). J'ai fait d'ailleurs appel au miroir aussi dans d'autres pièces de facture baroque.



Nous croyons avoir montré que *l'espace de la scène* demande un sens, que *l'espace théâtral* supporte le milieu le plus varié possible : l'univers.

L'espace mesurable, volumétrique et le décoratif pur peuvent être également efficaces sur la scène.

Presque toujours nous donnons aux esquisses un titre, qui désigne l'espace de signification que nous désirons transmettre au metteur en scène.

Après tout et malgré tout, l'espace scénique, sous n'importe quel angle et sous n'importe quel titre nouveau, demeure le vieux décor (illusion, métaphore, abstraction, idéalisation, etc.).

Cependant, le temps a besoin d'un espace non mimé. Nous sommes pour ce dernier.

L'espace-univers. Le théâtre-univers.

L'espace constitue le principal instrument de travail du scénographe. La compréhension des lois qui le régissent, l'intuition de sa structure invisible, formée de lignes de force, et le dépistage des points nodaux résultés de leur interférence nous aident à le maîtriser et à l'utiliser aussi judicieusement que possible au point de vue fonctionnel et expressif. Il est à souhaiter que la conception du dispositif scénique ait pour point de départ l'exploitation avec un maximum de rigueur des vertus expressives de la géométrie, des proportions : pour le profane il est difficile, voire impossible de saisir le fait que l'état qui lui est communiqué à travers un décor découle tout d'abord de la tension résultée d'une certaine division de l'espace.

L'espace concret est une donnée initiale, offerte par la scène sur laquelle nous travaillons, le rapport fixe entre le lieu de jeu et le spectateur. Ces conditions fixes nous chercherons à les exploiter avec un maximum d'efficacité, dans le sens de la conception du spectacle : lorsque cela est possible, nous essayons de donner une nouvelle dimension au contact espace de jeu-spectateur, afin d'obtenir une intensification de la perception des idées transmises par le spectacle.

Dans son désir de réaliser un engagement plus direct dans une problématique majeure, le théâtre a eu recours aux espaces qui offraient un contact plus adéquat, plus chaud, plus intense entre la scène et l'espace destiné au public. Le passage du divertissement et de l'illusion au débat de tenue intellectuelle sur des thèmes traitant de la condition humaine dans un contexte social et politique, a obligé le théâtre de sortir de la scène-boîte pour se tourner soit vers des formes plus anciennes (le théâtre-arène et élisabethain), soit vers des formes inédites, créations contemporaines de nouvelles architectures spécialisées ou valorisation *ad-hoc* (définitive ou provisoire) de divers espaces ayant une autre destination initiale : halles d'usine, garages, places publiques, la rue ou les architectures historiques.

Le rapport espace de jeu-spectateur est primordial dans l'acte scénique, en scénographie. J'ai essayé, toutes les fois que j'ai éprouvé le besoin et que cela était possible, de forcer les conditions d'espace

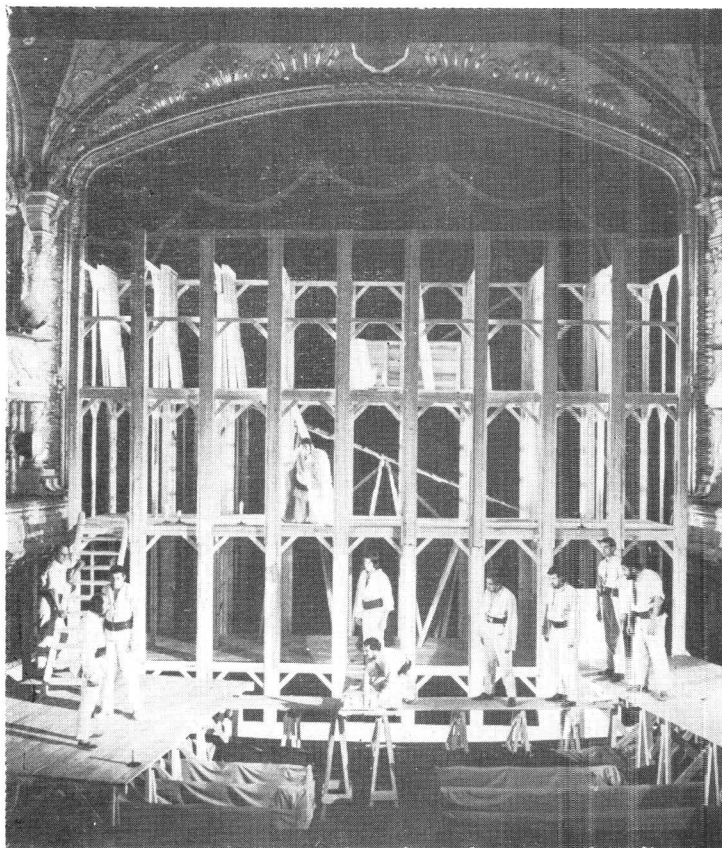


Fig. 3.—Vittorio Holtier, décor pour *Meșterul Manole* par Lucian Blaga, au Théâtre National de Cluj-Napoca, 1973/1974.

existantes *a priori*, afin de réaliser le rapport désiré entre le public et l'espace de jeu et offrir au matériel dramatique, à la démarche de la mise en scène, un champ optimal de déploiement.

Une première réalisation de ce genre a été la construction du dispositif scénique pour *Meșterul Manole* par Lucian Blaga, spectacle monté au Théâtre National de Cluj-Napoca dans la saison théâtrale 1973/1974. Le caractère monumental, légendaire, du monde archaïque roumain, auquel le texte de Blaga confère des dimensions profondes, exigeait un espace édifié sur mesure, à même d'imposer une atmosphère de solennité quasi liturgique. Un décor réalisé dans l'espace de la scène proprement dite aurait éloigné — physiquement — le spectateur du champ du drame, l'aurait situé dans la posture du contemplateur, aurait donné lieu à des trucs pour créer l'illusion, plaçant le spectacle dans la zone froide d'un conformisme de conception. C'est pourquoi, ayant cherché un rapport inédit avec le

public, j'ai construit la partie la plus importante du décor dans la fosse d'orchestre de la salle, le public étant ainsi écrasé par les dimensions monumentales d'un échafaudage en bois de sapin. Je forçais de la sorte le public d'embrasser l'ensemble de la construction dans un regard de bas en haut, assurant pour les actions scéniques un ascendant évident et créant chez le spectateur un impact, un état de trouble qui puisse le préparer à recevoir le message proposé en une attitude plus adéquate que celle commode, distancée et contemplative qu'il aurait pu avoir si le décor avait été construit dans la boîte de la scène.

L'accès sur les plates-formes de l'échafaudage avait lieu sur des pentes inclinées, construites dans la scène proprement dite. Entre les trois niveaux on circulait sur des escaliers ; dans la salle, à gauche et à droite, étaient placées, au-dessus de quelques rangées de chaises, des plates-formes de planches reliées entre elles par un pont transversal. Montés à la façade de cet échafaudage, dix piliers traversaient sur la hauteur la construction tout entière, depuis sa base jusqu'au dernier niveau. Le troisième niveau permettait le lancement, dans les guidages avec lesquels ils avaient été prévus, de panneaux de planches qui, manœuvrés par les acteurs de ce niveau supérieur, glissaient dans une libre chute sur chacune des neuf travées, en les fermant en un rythme rapide et en formant de la sorte, en quelques instants, une paroi de planches de grandes proportions. Ainsi, ce qui n'avait été que suggéré initialement par l'ossature de l'échafaudage se concrétisait subitement en une sorte d'iconostase qui laissait au dehors, vers le public, les deux plates-formes sur lesquelles les maçons, dorénavant inutiles, l'œuvre une fois accomplie, veillent au chevet de Manole, enfin apaisé. L'élimination des trucs destinés à créer l'illusion, la conception du décor comme une sculpture fonctionnelle a rendu nécessaire, en ce cas, l'utilisation de l'espace comme principal élément d'expression.

Une autre confrontation intéressante avec le problème des rapports spatiaux entre les éléments du décor, d'une part, et entre le lieu de jeu et la salle, d'autre part, me fut offerte lors de l'élaboration de la scénographie pour la pièce *Năpasta* (Fausse accusation) par I. L. Caragiale (Théâtre « Giulești », salle du Studio '74,

1973/1974). Là nous passons de l'univers légendaire de Blaga, aux dimensions mythiques, monumentales, dans un univers rural, plus rapproché du fait divers mais qui — par la tension du conflit — atteint aux profondeurs d'un tragique que nous pouvons comparer à celui classique grec.

Il m'a semblé naturel d'y construire un espace à la dimension de l'homme. Un espace pour 4 personnages, qui m'a permis dès le début d'établir un rapport de familiarité, le spectateur vivant de près, du premier plan, le drame des personnages. Ce rapport augmente le potentiel d'impact du jeu psychologique adopté par les acteurs d'après la proposition de la mise en scène. Une grande importance, à cause de l'angle d'amphithéâtre des gradins destinés aux spectateurs, avait acquis le sol, que j'ai solutionné en couvrant le ciment initial avec un plancher de bois. Ce plancher se prolongeait entre les spectateurs, dans le corridor qui séparait les gradins, telle une voie, jusqu'à la sortie de l'espace respectif par une ouverture pratiquée dans une mince paroi de planches faisant partie du *décor*, qui séparait le foyer, de la salle de spectacle proprement dite, de sorte que l'espace de jeu s'infiltrait au milieu des spectateurs. Vis-à-vis de cette paroi de planches, à l'arrière plan, un mur blanchi à la chaux, pas plus haut de 3 m, et deux autres, à droite et à gauche. Entre eux : une longue table en bois de sapin, deux bancs, une lampe à gaz, trois peaux de mouton, une hache, quelques pots en terre glaise, une lucerne. Les rapports spatiaux, les proportions des panneaux, le blanc de la chaux, les planchers de sapin, le mobilier simple, les rares objets créaient un univers du strict nécessaire, ascétique, offrant un lieu propice au déroulement du thème tragique.

Une expérience récente, que je considère importante pas tellement pour les solutions spatiales proprement dites que, surtout, pour la réalisation d'un espace spirituel métaphorique, est la scénographie destinée à la pièce de Marin Sorescu, *A treia țeară* (Le Troisième pal), spectacle monté au Théâtre Municipal de Ploiești, 1978/1979. La pièce, d'une construction dramatique inédite, faite de séquences, nous propose un univers forte riche en paraboles, paradoxes, significations, ironies, cruautés. Elle nous propose des situations-limite, des héros ironisés, ironisant, d'amères méditations sur les avatars de

l'histoire, des visions sténiques, populaires, sur les sens de l'existence. Cette oscillation pétillante entre le quotidien et le transcendant, entre archaïque et néologisme, cette façon de faire bonne mine à mauvais jeu, de laquelle nous sont présentées des actions plus ou moins héroïques m'ont déterminé à chercher la clef des solutions plastiques moins dans les documents iconographiques de l'histoire pour l'époque (XV^e siècle) que dans la permanence de l'ensemble de formes que peut offrir en un riche répertoire le village. J'ai imaginé un décor-paysage de quelques objets hybrides et plurisignifiants : un clocher fait de plusieurs lattes avec une croix votive et un étendard, la palissade à échelier, avec des pots mis à sécher, la clôture-cimetière, les pals, les échelles improvisées de branches, la roue d'un chariot suspendue à un des pals, instrument de torture en même temps que possible support d'un nid de cigogne ou bien, dans la scène de l'astrologue Dragavei, vue sous une lumière spéciale, « objet volant non identifié ».

Pour cette Valachie de Vlad Țepeș, transformée en champ de bataille permanent, toutes les suggestions du texte m'ont déterminé de composer un décor sans une stricte géométrie de plantation. Se déroulant en une ample ouverture, le décor s'accroît des parties latérales, depuis les basses clôtures en planches vers le clocher, en une composition trianuglaire, comme un fronton, suggérant par le rythme de l'élévation, aussi bien que par la présence symbolique de l'escalier la tendance vers le haut d'un esprit du lieu géographique et historique, transmis par les hommes à chaque objet. Avec cette pièce nous sommes dans un univers qui n'a pas encore pris forme et les objets sont surpris, quelque part, dans une phase de leur évolution nécessaire : de là leur aspect rudimentaire, indéterminé, hybride et indéfini, avec une teinte d'ironie dans la substance et un air de fantastique diurne, sans rien de terrifiant. Ce sont des constructions mal réussies, des essais de prototypes, des signes mis bout à bout, car les conditions hostiles ne permettent pas des organisations stables et solennelles. Mais elles préfigurent les lignes de force des futurs accomplissements, le signal desquels est donné par l'escalier central, rigoureusement construit, de bois de sapin blanc, raboté, se perdant dans les

hauteurs de la scène et que Vlad Țepeș gravira dans un final d'apothéose. Un décor est né, qui exulte en principal et positivement un état constitué d'un conglomérat de significations irradiées par chaque élément dans un ensemble complexe, avec un impact sur le plan intellectuel, et moins de l'harmonie sensorielle de leurs relations géométriques.

De ce que nous venons d'exposer on peut distinguer deux aspects du problème de l'espace théâtral : l'un lié à des solutions concrètes — rapports géométriques entre les éléments de décor, proportions, relations entre les volumes, relations entre le lieu de jeu et le public, etc. —, l'autre consistant à transformer les facteurs physiques en facteurs spirituels ; l'espace meublé de significations devient un monde, un univers métaphorique.

On peut affirmer que l'espace n'est pas seulement un élément physique concret, mesurable à travers trois dimensions, mais aussi une entité avec des virtualités métaphoriques qui transcendent les aspects ayant trait à la technique des proportions, des volumes, vers la constitution d'un univers spécifique, avec des fonctions de communication qu'il met généreusement au service du spectacle.

DAN JITIANU:

Après la rencontre avec *Matca* (La Source — Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1974/1975), *Răceala* (Le Gel — Théâtre « Bulandra », 1976/1977) est la seconde pièce de Marin Sorescu pour laquelle j'ai eu le bonheur de travailler.

La première solution de décor imaginée était un *train de chariots* disposés sur le contour d'une tournante (« je viens de la queue du convoi » dit le personnage Kaf-tangioğlu). Chaque chariot devait pouvoir pivoter autour de son axe. Ce n'étaient pas tout à fait des chariots, mais, plutôt, une sorte de plates-formes de jeu avec des roues et des timons. Les timons « jouaient » dans le spectacle, dans ce sens que leurs positions différentes (toutes verticales, toutes horizontales, toutes inclinées vers l'intérieur, toutes inclinées vers l'extérieur, diversement inclinées) créaient un symbole plastique.

J'ai commencé le travail avec le metteur en scène Dan Micu d'abord sur le texte, ensuite à la planchette, j'ai dépassé la phase de la fragmentation de

l'espace avec des plates-formes (le train de chariots) et c'est alors que prit contour une nouvelle organisation de l'espace de jeu, de beaucoup plus généreuse, d'après mon opinion, et — ainsi que cela s'est avéré dans le spectacle — admirablement utilisée par la mise en scène.

Une plate-forme inclinée, avec une pente très douce (ici, comme par la suite, il s'agit du décor de la première, dans la salle du Boulevard Măgureanu), qui descend du mur de l'arrière de la scène à l'italienne et se continue jusque dans la salle, au-dessus des quatre premières rangées de chaises (c'est-à-dire que j'ai réutilisé l'avant-scène démontable, construite par l'architecte Paul Bortnovschi pour *Victimes du devoir* par Eugène Ionesco (Théâtre « Bulandra », 1968/1969)).

J'ai donc opté pour la *convention* d'une plate-forme unique, devant supporter *deux* ambiances : le territoire de l'Empire byzantin, occupé, *conquis*, par les Turcs dans la première partie, et le territoire libre, à *conquérir*, de la Valachie, dans la seconde partie.

Le *sol* de l'espace ture (le territoire *conquis*) est amolli par la présence des coussins, il n'est pas douloureux quand on marche dessus, alors que le *sous-sol* du même espace, réservé aux byzantins vaincus, est douloureux jusqu'au « défigurerment ».

Le signal pour l'échange de l'ambiance (« le passage du Danube ») est donné par les sons du tocsin qui marquent l'entrée des Turcs sur le territoire qui est à *conquérir*. Pour l'envahisseur (« Ils se ruent sur nous », dit le Vacher) le territoire devient brusquement hostile, incertain, plein de pièges imprévus. Les Roumains apparaissent et disparaissent à travers des trappes, ils s'entendent entre eux en sifflant comme des oiseaux, on ne sait quand et d'où ils apparaîtront. J'ai élevé sur la verticale cette convention, en construisant deux parois latérales de planches inégales, avec des espaces vides entre elles. L'espace des trappes, sous la plate-forme, se prolonge aussi derrière ces parois, la scène étant maintenant bourrée de menaces contre l'envahisseur. Le tout est revêtu dans un tissu noir, pour l'effet de la dissimulation, tout d'abord, et, en second lieu, pour que les personnages puissent se découper d'une façon tranchante sous la lumière. Les accessoires et le mobilier représentent le strict nécessaire et

j'ai repoussé, lorsque je les ai choisis et projetés, la note de pittoresque folklorique qui aurait détoné avec le spectacle.

J'ai essayé de réaliser, à l'aide du décor et des costumes, une ambiance unitaire, mise en valeur au point de vue plastique par la lumière. Dans les scènes qui se passent chez les Turcs, sur le fond noir de la scène coupé par la raie de lumière qui vient de la tente du sultan, les costumes, dans des gris, des argents et des ors patinés, construisent une sorte de décor vivant. Dans les scènes qui ont lieu chez les Roumains une toile écrue, au naturel, s'harmonise avec les bancs et les tables en planches de sapin nature.

MIRCEA MATCABOJI:

Le spectateur demande à voir.

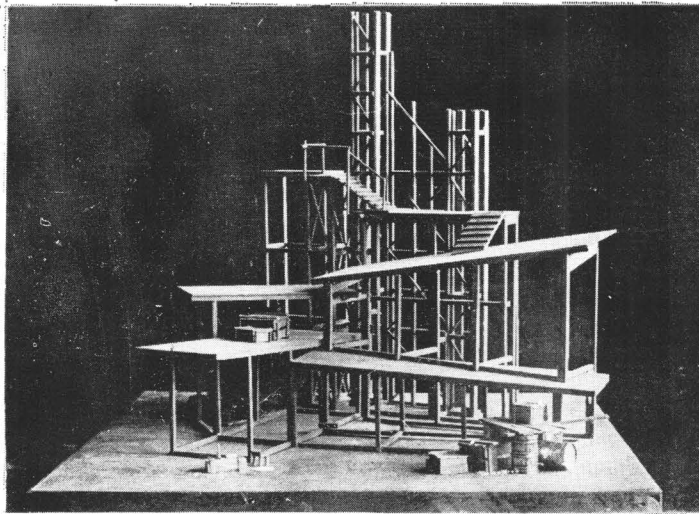
Quoi, comment et combien, voilà trois jalons dont dépend le spectacle. *Quoi* se réfère au répertoire, *comment* vise la qualité artistique. *Combien* est la condition de la visibilité. Dans ce qui suit, je me suis proposé d'analyser *combien* voit le spectateur de ce que nous lui offrons sur nos scènes.

Quoique ce *combien* se réfère plutôt à la solution du problème technique, c'est de lui, dans la plus grande mesure, que dépendent les deux autres attributs, *quoi* et *comment*. On sait que pour satisfaire à la qualité et servir l'idée du texte dramatique il faut en premier lieu assurer une bonne visibilité.

Le fait de réussir une bonne visibilité diffère d'un théâtre à l'autre, dépendant du rapport architectonique qui existe entre scène et salle, de la façon de saisir ce rapport et de l'utilisation avec prépondérance des parties du plateau parfaitement visibles pour toute la masse des spectateurs. En nous référant aux scènes existantes, nos efforts se heurtent cependant à des limites. Pas tous les spectacles peuvent se dérouler seulement dans la portion visée, certains d'entre eux, avec des moments simultanés, ont besoin de la totalité de l'espace scénique. C'est ainsi que des scènes avec une ouverture de dix mètres, à cause du rapport

→

Fig. 4, a, b. — Mircea Matcaboji, maquette et plantation pour le spectacle *Wintersel* par Maxwell Anderson, Théâtre National de Cluj-Napoca, 1977/1978; échelle = 1 : 100 — miroir 10/7 — profondeur 10 m,



a

b

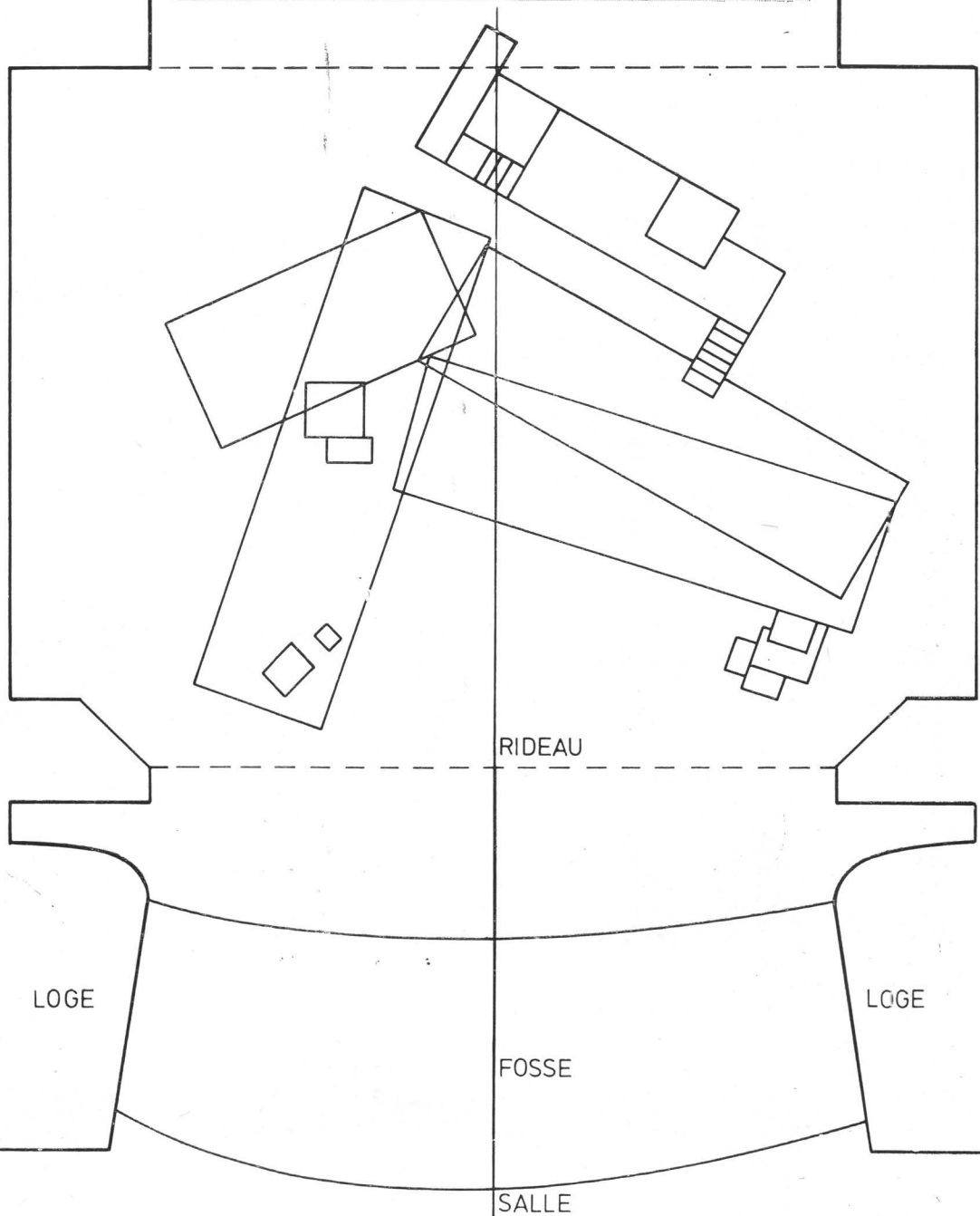
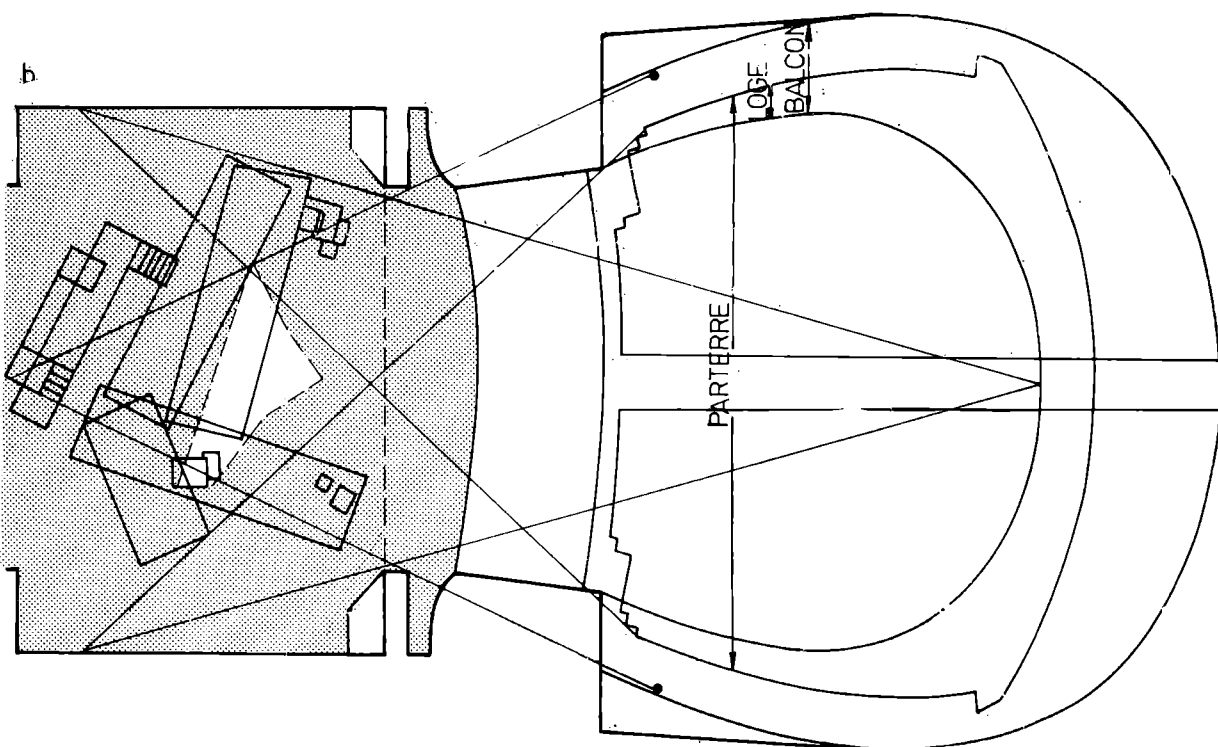
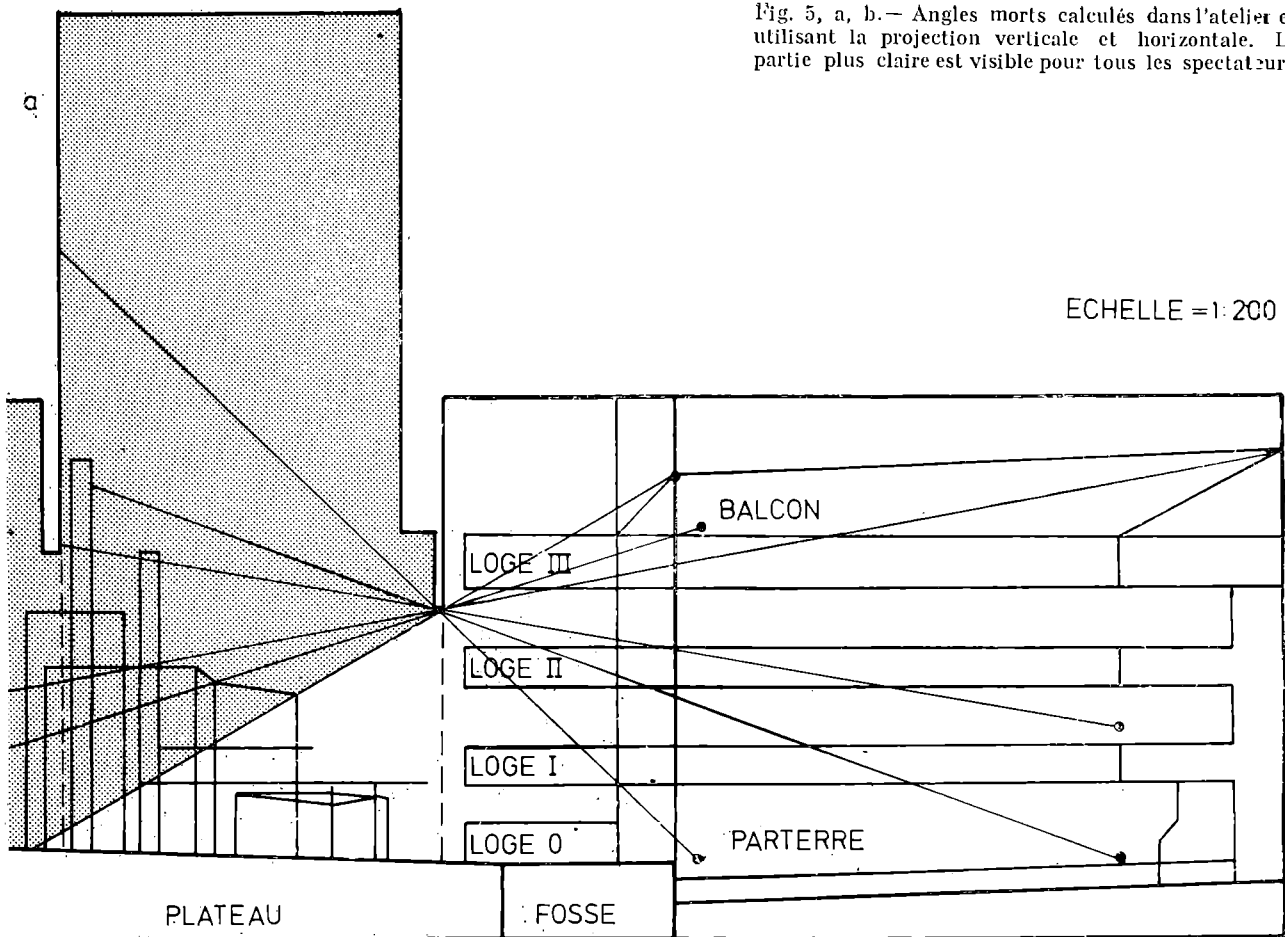


Fig. 5, a, b. — Angles morts calculés dans l'atelier en utilisant la projection verticale et horizontale. La partie plus claire est visible pour tous les spectateurs.

ECHELLE = 1:200



architectonique, deviennent (s'il nous fallait respecter l'exigence de la totalité du public) un fragment réduit à deux ou à quatre mètres carrés. Réduire la scénographie à ces dimensions sur une telle scène équivaldrait à créer, pour une partie des spectateurs, un grand vide autour du lieu de l'action. De ce fait il se produit un mouvement pendant le spectacle, aux scènes qui ne se voient pas, ce qui nuit au bon déroulement de la pièce.

Mis devant les réalités, il faut opter entre les prétentions de la création et celles des spectateurs. Un dialogue a lieu dans le cadre de l'institution, entre le metteur en scène et le scénographe, entre le directeur et le scénographe, entre l'acteur et le scénographe... comme si c'était du scénographe en exclusivité que dépendrait la bonne visibilité. Et, en fin de compte, c'est lui qui, en grande mesure, délimite le terrain où se déroule l'action et qui impose souvent à la mise en scène l'espace possible sur le plateau. En quelle mesure répond-il des anomalies qui naissent du rapport inadéquat entre scène et salle... ?

Disposant d'un plateau de 14/10 m avec le miroir de 10/7 m, qui passe parmi les plus vastes de ceux qu'on utilise de nos jours chez nous, les prétentions sont à la mesure des dimensions. Sur un pareil plateau on peut monter n'importe quoi. Ainsi pensent ceux (et parmi eux il y a aussi bon nombre de scénographes) qui considèrent la scène en soi comme un terrain autonome, sans en contrôler le caractère fonctionnel rapporté à la salle. Mais combien voit-on de ce ... n'importe quoi... et combien sont ceux qui le voient ?

Forcé par certaines mises en scène de grandes proportions d'utiliser la totalité du plateau, le scénographe se voit entraîné au dernier moment, lorsque tout est prêt à être montré au public, par le metteur en scène ou par le directeur, dans tous les coins de la salle, cependant qu'on lui attire l'attention en ces termes : « d'ici on ne voit pas », ou bien « celui-là paie tout autant que cet autre placé au centre », tandis que pour solutions, sous forme d'avis professionnels, on lui ... suggère ... de déplacer le tout vers la droite, si le décor présente des angles morts du côté gauche, ou inversement.

Il est clair que le scénographe a bien étudié le problème de la visibilité, que sur le parcours il a attiré dessus l'attention du metteur en scène, qu'il a fait

tout ce qu'on pouvait faire — afin de satisfaire la légitime prétention du spectateur aussi bien que le déroulement de l'action — et qu'il ne se conformera pas à des suggestions aléatoires et inefficaces.

Mon intention est de montrer combien peut voir le spectateur de la scène sur laquelle nous travaillons, en partant des places situées aux extrémités, et de souligner que notre départ, pour chaque décor, a lieu d'un échafaudage fissuré, que malheureusement nous ne sommes pas à même de corriger. Je me référerai à la scène et à la salle du Théâtre National de Cluj-Napoca, construit au début du XX^e siècle, scène sur laquelle je travaille et qui, *volens-nolens* m'a imprégné un certain « style » pour l'utilisation du plateau, en m'imposant la symétrie axiale, grâce aux possibilités offertes par le rapport scène-salle. J'illustrerai par des exemples pris du spectacle *Winterset* par Maxwell Anderson (1977/1978), en raison de ses actions simultanées qui se déroulent tant sur l'horizontale et en profondeur que sur la verticale. Le matériel photographique, je l'ai collecté sans prétentions, cependant que sur la scène on faisait des photos pour la réclame, me résumant à dépiler... les « angles morts » (voir fig. 6, a—k).

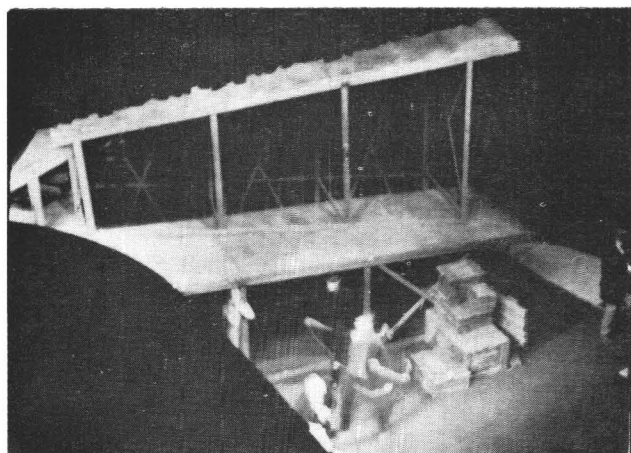
La plupart des théâtres sont basés sur un rapport scène-salle qui, schématiquement, se présenterait comme dans la figure 5, où la partie plus foncée marque les dégagements, les points de la salle les places extrêmes et les lignes la démarcation des angles morts.

Les essais effectués par l'imitation des anciens amphithéâtres, en apportant la scène au milieu du public, etc. ne sauraient être universellement valables. Ce sont des solutions de moment, qui n'ont pas eu pour point de départ uniquement la nécessité plus haut mentionnée mais, en grande mesure, des considérations de la mise en scène, applicables seulement à certains spectacles et dans certains théâtres.

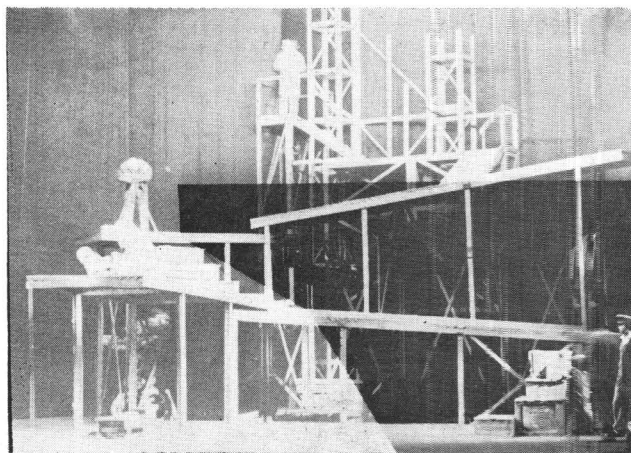
On n'a pas encore construit un théâtre ayant le rapport scène-salle mentionné dans une configuration inverse, c'est-à-dire comme dans la figure 10, où la place réservée aux spectateurs soit plus restreinte que l'ouverture du miroir de la scène.

Si on le faisait, il n'y aurait plus de ces parties invisibles et, à ce point de vue, la requête du spectateur serait satisfaite.

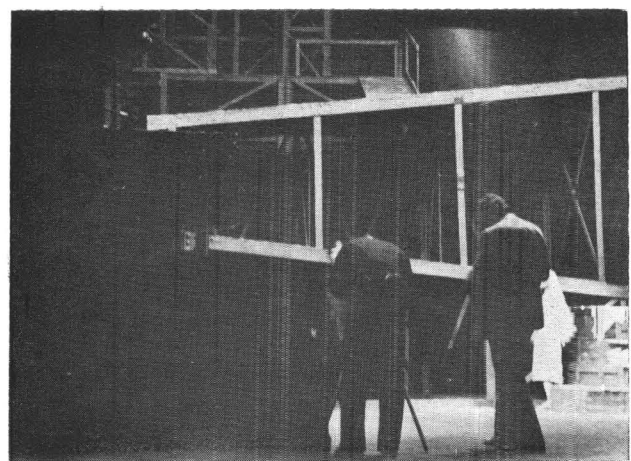
C'est également mon opinion pour une architecture de théâtre du présent.



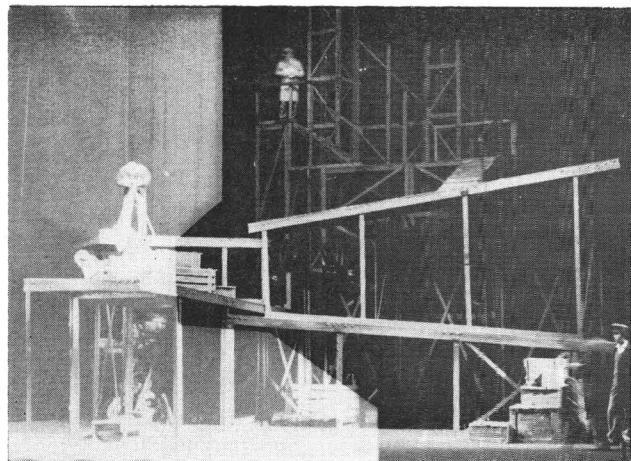
a



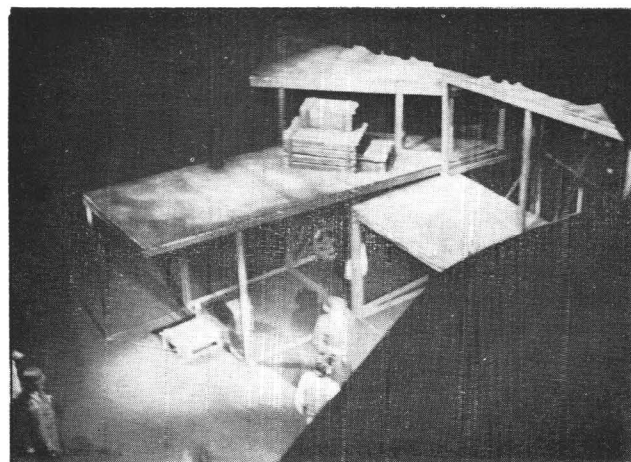
b



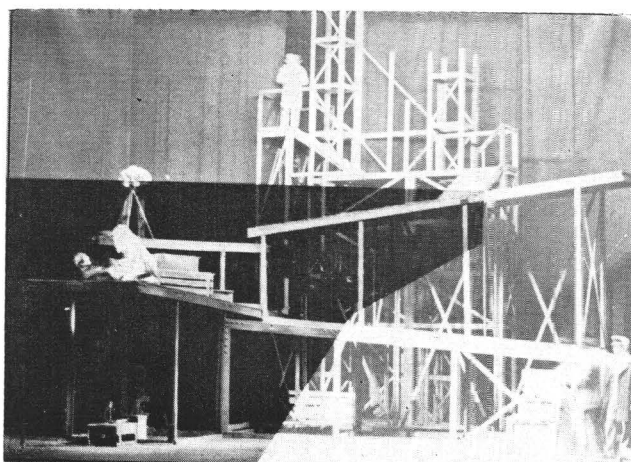
c



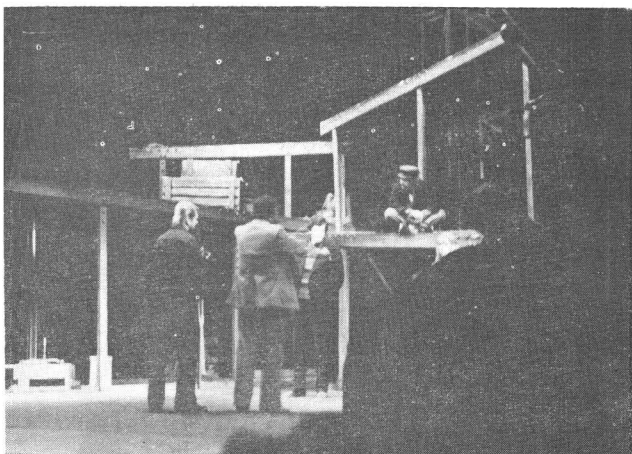
d



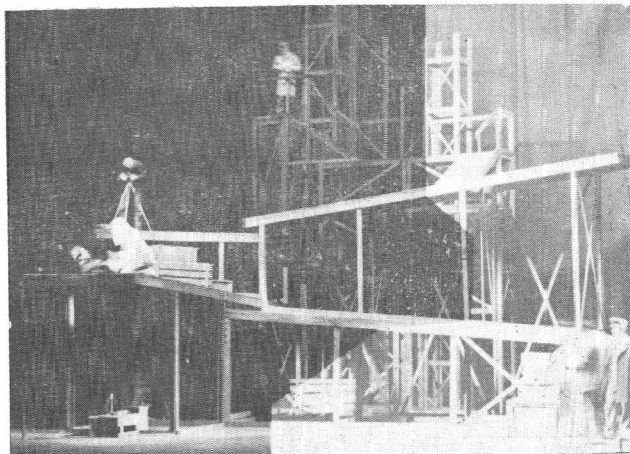
e



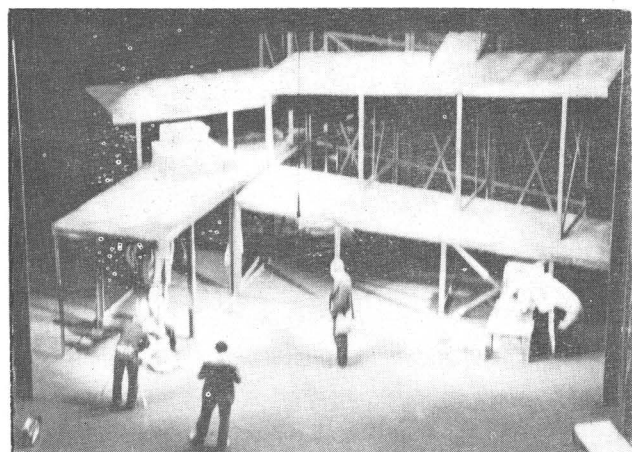
f



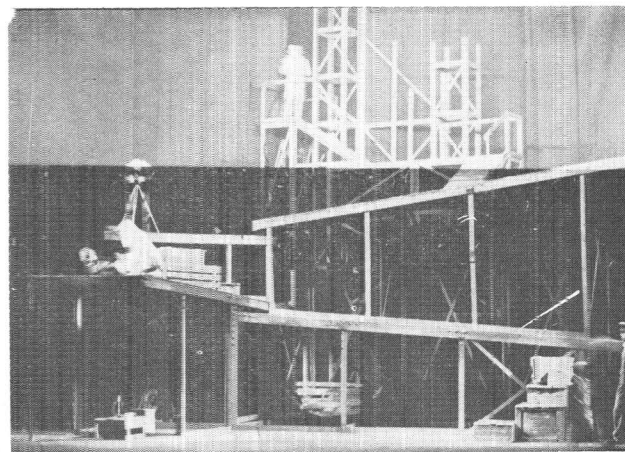
g



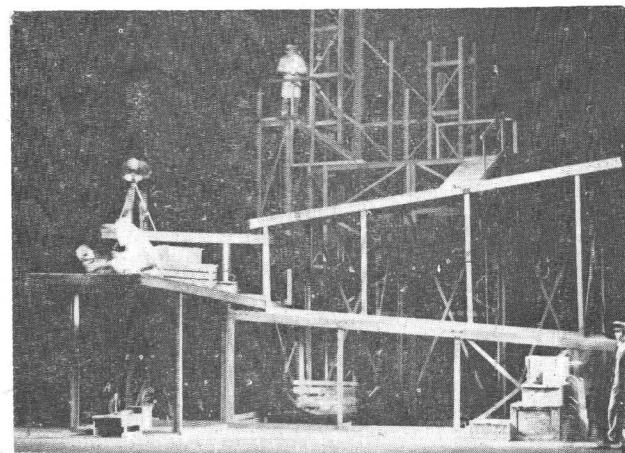
h



i



j



k

Fig. 6, a-k. — Que peut voir le spectateur sur le vif, et combien, d'après les photographies prises de ces places. La portion claire est invisible; 6 a-b, balcon extrême gauche; 6 c-d, parterre extrême gauche; 6 e-f, balcon extrême droite; 6 g-h, parterre extrême droite; 6 i-j, balcon extrême fond; 6 k, parterre extrême fond.

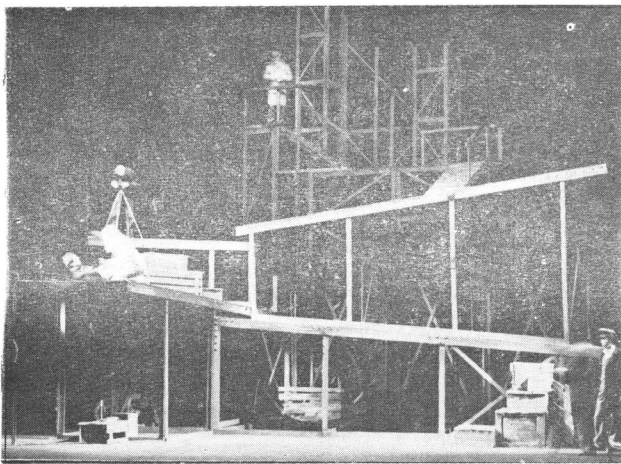


Fig. 7. — Que devraient voir tous les spectateurs.

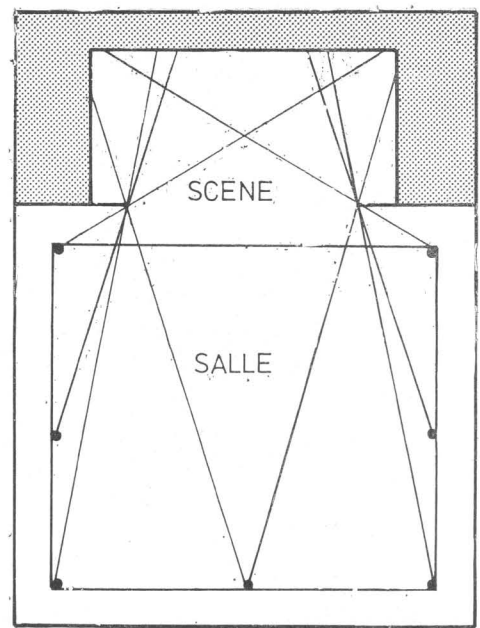


Fig. 9. — Rapport scène-salle de la majorité des théâtres : la partie plus foncée marque les dégagements, les points de la salle — les places extrêmes, et les lignes — la démarcation des angles morts.

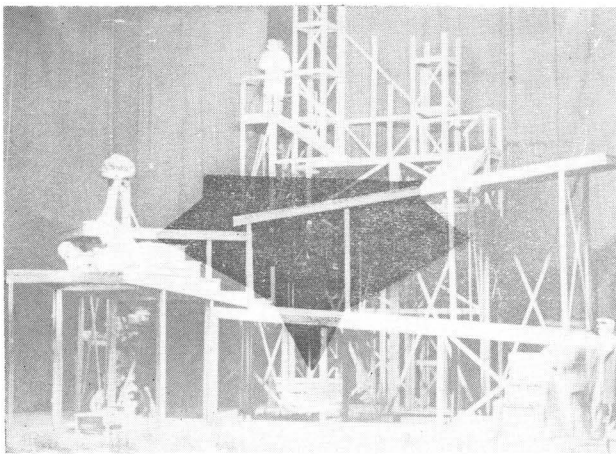


Fig. 8. — La totalité des angles morts, ou ce que nous offrons à ceux qui veulent voir.

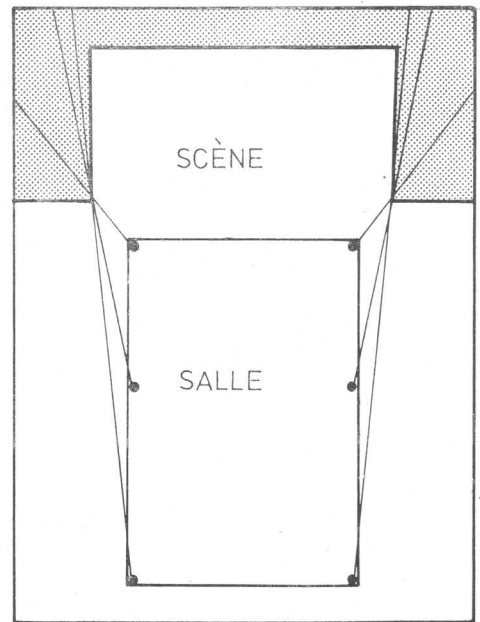


Fig. 10 — Le rapport scène-salle dans une configuration inverse, où la place réservée aux spectateurs serait plus restreinte que l'ouverture du miroir de la scène.

Notes

¹ ION SAVA, *Teatrul rotund*, în *Democrația*, n° 8, 26 noiembrie 1944.

² De vorbă cu . . . Toni Gheorghiu și Titi Con-

stantinescu despre scenografie și lumină în spectacol, în *Teatrul*, 1961, n° 12, p. 54.

³ *Teatrul*, 1962, n° 3, p. 52.

Entre les deux guerres mondiales il s'était déjà acquis une consécration de « monstre sacré ». Et déjà le public, formé à l'école du style déclamatoire, amateur de récitatif, de hexamètres cadencés, accordait-il une appréciation sans limite à l'acteur dont la beauté physique, la douceur de la voix, le timbre chantant, tel une cantilène, les regards de séduisant jeune premier, le fascinaient.

Le cas de George Vraca est concluant quant à l'influence qu'exerce le public en grande mesure sur la vie artistique d'un acteur et même sur l'image que la postérité se fait de cet acteur en son temps. Tout jeune encore, il avait interprété Œdipe (Sophocle), Oreste (Eschyle), Roméo et Troilus, Karl Moor (*Les Brigands*), mais le public de l'entre-deux-guerres l'adopta pourtant comme l'étalon des pièces de théâtre du répertoire boulevardier. Et bien qu'il eût joué — fût-ce sans continuité — certains grands rôles du répertoire universel : Faust, Hamlet, Vasca Popel (*Les Bas-fonds*), Fedja Protasov (*Le Cadavre vivant*), Orin — Ezra Mannon — Brandt de la trilogie *Le Deuil sied à Electre*, ainsi que certains autres du répertoire classique national (Răzvan, Despot, Ovidiu, Horațiu), ces importants rôles de sa création furent relevés — encore que pas toujours — plutôt par la critique, alors que le public adulait surtout sa personne physique et le côté lyrico-sentimental de ses interprétations très fréquentes dans les pièces de théâtre du répertoire boulevardier. S'y adonnant d'ailleurs, George Vraca, s'était éloigné tant des premiers conseils, reçus au début de sa carrière de C. I. Nottara, que des recommandations acquises ultérieurement auprès de N. Soreanu.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, il se trouvait — et son cas n'était pas le seul — devant la nécessité de modifier son genre d'interprétation : « Tant que nous autres gens du théâtre nous ne nous élèverons pas au-dessus des menus souvenirs, au-dessus de ces moments qui, autrefois, nous ont servi de critères pour des valeurs souvent fausses, tant que nous n'embrasserons pas dans une ample compréhension l'époque révolutionnaire que notre peuple traversa et continue de tra-

verser, nous ne pourrons avoir un aperçu concluant des étapes soi-disant importantes de notre vie artistique. »¹

L'acteur se trouvait devant un cas de conscience, il en était venu à réfléchir de manière toute neuve sur son art, étant convaincu que la nouvelle conception philosophique et esthétique « conduit vers la nécessité d'un théâtre de la vérité de la vie, vers un théâtre profondément enraciné dans la réalité » et que l'art de l'acteur « ne saurait être qu'un vécu sincère et authentique »². Cet ancien maître dans l'art des gradations, des crescendos et des descrescendos, méditait à présent sur le renouvellement de la tragédie en se proposant d'atteindre « les combles du tragique par des moyens modernes ».

Au lendemain de la Libération (1944), on le rencontre encore sur les scènes des théâtres particuliers, jouant dans *Fascination* de Kay Winter par exemple, au Théâtre « Victoria », ou bien essayant de rééditer sa performance de 1941 dans le triple rôle de la trilogie de O'Neill. Le véritable processus de transformation, de réélaboration du répertoire, d'assimilation de principes créateurs nouveaux ne commence qu'avec sa présence sur la scène du Théâtre « C. I. Nottara », ancien Théâtre de l'Armée³. C'est ici, en effet, que Vraca interprète les premiers rôles qui vont amener la révision du style de jeu : Peklevanov dans *Le Train blindé* de Vs. Ivanov, Esterag dans *Mon fils* de Gergely Sandor.



Fig. 1. — George Vraca (Richard), dans *Richard III* de William Shakespeare, Théâtre « C. I. Not-lara » 1963 / 1964.

84 En interprétant le héros d'une dramaturgie nouvelle, l'acteur revoit ses moyens d'expression. Il se rend compte que fon-

dée « seulement sur un jeu d'un pathétisme déchaîné, l'interprétation aurait pu être monocorde » et il se décide à y mettre des nuances, à graduer son jeu. « Avant — avoue-t-il — j'avais toujours la conscience que c'était bien moi, l'acteur George Vraca, qui jouait et rien que pour moi. Aujourd'hui, je sens que ma présence sur la scène a une valeur objective. »⁴ Dans certains rôles, comme celui de Peklevanov (*Le Train blindé* par Vs. Ivanov), du capitaine Bersenev (*La Rupture* par B. Lavreniev) ou bien Esterag (*Mon fils* par G. Sandor), George Vraca se présente sous une nouvelle hypostase de sa vie artistique. C'est, tantôt, dans *Le Train blindé*, un révolutionnaire intellectuel exerçant une grande influence sur les masses dans la prise de conscience du rôle historique qui leur revient; tantôt encore, dans le rôle de Bersenev (*La Rupture*), l'illustration d'une lutte intérieure devant la nécessité de choisir entre un monde et un autre; enfin, dans *Mon fils*, incarnant la force de résistance consciente, jusqu'au sacrifice, d'un révolutionnaire implacable. Ce sont là autant de types ayant déterminé l'acteur à reviser ses moyens d'interprétation, à s'éloigner du style déclamatoire fondé sur le culte de la voix, en se dirigeant vers des réalisations artistiques d'un caractère dramatique contenu, émouvantes par la sobriété de l'expression vocale et du geste. Les propres dires de l'acteur confirment que sa manière d'interpréter ces rôles témoigne des profondes transformations qui s'opéraient dans sa mentalité. Peklevanov-Vraca, Bersenev-Vraca, Esterag-Vraca écartent tout schématisme, l'attitude et l'intonation conventionnelles, pour faire valoir la substance humaine du héros révolutionnaire par une expressivité empreinte de tension, usant parcimonieusement de la parole et préférant les silences suggestifs.

De son contact avec les principes du système Stanislavsky — qui, à l'époque, était à la base du nouveau *credo* artistique — George Vraca a su en tirer profit, tout comme ses collègues du même âge. Cependant, en se laissant guider par son judicieux esprit critique, il arrive à éviter certaines exagérations et tendances vers le dogmatisme qui se manifestaient dans l'application de ce système; d'ailleurs, son évolution artistique contemporaine en est la preuve⁵. Ainsi, pour faire naître le processus de création, il voyait dans *la technique in-*

térieure un moyen d'aboutir aux conditions requises et quant au but de la technique extérieure il le trouvait « dans la réalisation d'un appareil physique apte à rendre les subtilités du vécu sur la scène ».

Le penchant de George Vraca pour le répertoire classique, son goût du classicisme en général, se manifeste dans les rôles du drame historique roumain — Vlaicu, Ovide, Horace et autres. Mais, au cours de la saison 1957/1958, lorsqu'il reprend le rôle du poète exilé, le voici à la recherche des moyens d'expression « efficaces pour les modes sublimes » tout en étant aptes à répondre au goût du spectateur contemporain. Aussi, la nouvelle interprétation qu'il donne d'Ovide se ressent-elle et de la « transparence lumineuse du classicisme » et de la poétique théâtrale des romantiques « attitudes extrêmes et gestes frénétiques ». Il « prête avec dévotion au grand élégiaque son inaltérable jeunesse, sa beauté sculpturale aux éloquences statuaires, le timbre inégalé de sa voix. Le chant des vers d'Alecsandri

de même que les intonations de l'élégie ovidienne sont — dans la diction inspirée de George Vraca — tantôt ensoleillés, aux limpidités acoustiques d'une insoupçonnable pureté, tantôt vigoureux, tantôt encore à peine chuchotés, empreints d'élan ou de regrets, de sérénité ou d'amertume »⁶.

Au cours de cette période, la structure intime du style de théâtre de Vraca se modifie continuellement et, ainsi, le voit-on, en fin de carrière, réaliser un Richard III qui constitue une quintessence de l'art interprétatif établi sur les données modernes. Le mélange des styles se fait encore peut-être sentir, mais la composition en est remarquable. Le dessin linéaire du Hamlet d'avant-guerre ou de la trilogie de O'Neill (*Le Diable sièd à Electre*) a disparu, l'uniformité des moyens expressifs posés sur la voix a cédé le pas à la souplesse, à la diversité, à l'interprétation pleine de subtilité d'un Richard III s'élevant vers la sphère spirituelle du héros shakespearien.

¹ GEORGE VRACA, cf. V. Silvestru, *Citeva mărturii despre contemporaneitate*, in *Teatrul*, 1959, n° 6, p. 48.

² Idem, *Actorul și arta sa*, in *Teatrul*, 1956, n° 5, p. 4.

³ Parmi les rôles plus importants incarnés par George Vraca figurent : Peklevanov (*Le Train blindé* par Vs. Ivanov), 1948/1949 ; Le commandeur (*Font-aux-cabres* par Lope de Vega), 1949/1950 ; Esterag (*Mon fils* par Gergely Sandor), 1950/1951 ; Ion Vodă (*Ion Vodă cel Cumplit* par Laurențiu Fulga), 1951/1952 ; Bersenev (*La Rupture* par B. Lavreniev), 1952/1953 ; Vlaicu (*Vlaicu-Vodă* par A. Davila), 1955/1956 ; Ovidiu (par V. Alecsandri), 1957/1958 ; Horace (*Fintina Blanduziei* par V. Alecsandri), 1958/1959 ; Richard III (par Shakespeare), 1963/1964.

⁴ Cf. VALENTIN SILVESTRU, *Personajul în teatru*, Bucurest, 1966, p. 199.

⁵ « Il n'existe aucun système et aucune école de

théâtre qui puissent prétendre qu'ils possèdent des recettes et des recommandations qu'il faille appliquer machinalement », écrivait George Vraca en 1956. « L'éducation professionnelle ne doit tendre à rien d'autre qu'à faciliter le processus de création, qu'à assurer les conditions requises pour amener l'acteur à mettre en lumière ses possibilités créatives. C'est ainsi qu'il convient d'envisager les méthodes destinées à conduire au perfectionnement de l'attitude intérieure (psychique) de l'acteur et à celui de son attitude extérieure (physique). » *Actorul și arta sa*, in *Teatrul* 1956, n° 5, p. 7.

⁶ CRIN TEODORESCU, *Ovidiu și Ovidius*, in *Teatrul*, 1957, n° 12, p. 56. L'auteur de l'article considère pourtant que George Vraca ne réussit pas « à agencer au-delà des éléments disparates du texte dont il dispose, la physionomie spirituelle du personnage ».

Notes

ION FINTEȘTEANU (1899)

Admirateur et disciple de « l'école classique du maître », Ion Finteșteanu fait siens — les acquérant de l'art de C. I. Nottara — « la lutte avec lui-même de l'acteur de génie », l'effort de « s'accorder avec le ton d'un spectacle nouveau comme conception dramaturgique »¹. Le plus souvent cérébral, possesseur d'un style personnel d'une sobriété aristocratique, virtuose dans l'art de la composition, Finteșteanu est l'adepte des principes de

création fermes, qui aspirent à se libérer de tout empirisme méthodologique. (« Toutes les élaborations de métier, d'après des clichés, sont dépourvues d'essence intérieure et créent une manière conventionnelle qui déforme la nature humaine de l'artiste et l'émotion de l'acteur qui en ressort est artificielle et périphérique. »²)

Consciencieux, d'une probité peu commune dans sa profession, discipliné pour son travail à la scène jusqu'à imprimer aux répétitions une « ambiance de solennité », Finteșteanu se déclare l'ennemi des im-

provisations (mais non pas de l'improvisation), du manque de méthode, de l'uniformité, de la monotonie et généralement de toute création dépourvue de perspective. Sans tenir la méthode de création pour un but en soi, il lui accorde pourtant une importance majeure dans l'obtention « d'une perspective du rôle », dans « la biologie du spectacle ». « L'acteur doit trouver la *vérité vitale* et *artistique* des sentiments », la méthode de création étant la *voie d'or* fondamentalement nécessaire pour réaliser « un vécu artistique fidèle au rôle interprété »³.

Parmi ses rôles, celui du clown (Charles) dans la pièce homonyme de Serek Rogers — jouée au Studio du Théâtre National en 1938 et reprise en 1947 — caractérise et rend le mieux peut-être sa méthode de création. C'est sans doute l'une des grandes réalisations de Finteșteanu, où se manifestent sa force de composition, ses moyens d'expression qui résultent d'un abord lucide de la nature complexe du personnage se trouvant à la recherche d'une vérité de vie. Dans l'interprétation de l'acteur, Charles l'acrobate — devenu par la suite le clown Tonelli — est, certes, caractérisé par les éléments techniques de sa profession mais ceux-ci ne constituent cependant que le fond biophysique de ses comportements scéniques. Le rythme de ses acrobaties, le jeu sous le masque de ses clowneries dissimulent la double hypostase du personnage qui ne rit pas mais provoque l'hilarité, qui ne pleure pas mais émeut et dont le masque à l'expression figée n'empêche pas l'admirable psychologue qu'est l'interprète de se manifester dans toute la force de son expressivité.

L'art de la composition d'un personnage repose chez Finteșteanu sur la dynamique qu'il s'entend à lui imprimer. Pour chacun, une interprétation particulière, une modalité de composition toute neuve : « chaque rôle est le résultat d'une recherche méticuleuse de l'expressivité plastique, constitue une élaboration bien évidente qui résout les questions compliquées posées par le mode d'interprétation... »⁴.

Les rôles qu'il a interprétés au cours des trente dernières années confirment, chacun sous un autre aspect, l'ample gamme de ses moyens artistiques. Ce sont des chevaliers d'industrie comme Bucșan, des êtres cyniques comme Gheorghian, des bêtes comme Farfuridi, des arrivistes mesquins comme Flachsman, des bandits comme Gvozdil, des hommes marqués

par la décrépitude tel ce Grigore Dragomirescu ou bien cet imposteur de Tartuffe⁵. Avec une nature foncièrement portée à découvrir et relever le côté grotesque des caractères qu'il a interprétés, il réussit à faire de chacun d'eux une entité individuelle se singularisant, s'élevant au-dessus du dénominateur commun : « Bien qu'ils aient vécu à des époques différentes et en des milieux sociaux divers — déclare Finteșteanu —, tous ces personnages ont quelque chose de commun qui les fait appartenir à la même famille et leur confère un caractère typologique universel. Aussi, est-ce dans ce sens que je les ai interprétés, les envisageant dans la perspective de l'homme contemporain. Les amenant sur le plan historique de nos jours ». Finteșteanu est conscient que les années d'après '44 constituent une « période au cours de laquelle un théâtre vieilli est en train d'être démolí afin d'y reconstruire — sur les bases d'une tradition réaliste sauvegardée et reconsidérée — un mouvement théâtral nouveau »⁶. Ion Finteșteanu demeure « un créateur d'images », cérébral mais hautement plastique, élégant, sobre, expressif, un fin psychologue, un portraitiste minutieux qui, sous de multiples côtés, s'entend à faire valoir « son art d'animer les suspenses dramatiques par des images scéniques »⁷. Il crée dans *Orgon* (1947) ce bourgeois fanatique, suffisant et violent, aveuglé par la foi, un personnage d'un comique acide et virulent. Il voit dans *Tartuffe* (interprété en 1959) « un personnage très intelligent mais profondément odieux par l'usage qu'il fait de cette intelligence » ; aussi, le brosse-t-il, en passant du comique au grave, sous les traits d'un être redoutablement odieux mais plein de raffinement. Bucșan c'est l'image complexe d'un type rapace de grand magnat d'industrie que le jeu satirique de l'acteur démasque sévèrement, tout comme Gheorghian, l'inspecteur de police qui, passionnément, s'applique à traduire Verlaine, ce qui ne l'empêche pas d'être un inquisiteur cruel.

La parole acquiert dans les compositions de Finteșteanu « une fonction toute neuve grâce à l'énergie intérieure que la nouvelle école de diction théâtrale avait révélée en l'analysant et qui lui imprime une force imbue d'élan et apte à lui donner des sens chargés de finalité éducative »⁸. D'où, chez l'acteur, une capacité

accrue de portraiturer ses personnages sous l'angle socio-moral. Eliade (*Bălcescu* par Camil Petrescu) lui sert de prétexte pour dénoncer, dans une vision critique, les comportements d'une catégorie sociale de l'époque de 1848 qui se dissimule sous les plis d'une démagogie révolutionnaire. Mais voici que les mots et les gestes changent radicalement de structure, d'intensité, d'expressivité dans l'image qu'il trace de Kouliguine (*Les Trois sœurs* par Tchekhov) et surtout du Docteur Dorn (*La Mouette*) où l'analyse psychologique du personnage descend jusqu'au plus profond, jusque dans le sous-sol de la pensée de tous ces menues gens qui se meuvent sur la scène, en décelant le « courant intérieur qui relie entre eux les personnages et les anime sur le même axe d'idéaux potentiels identiques »⁹.

Et de nouveau un saut dans la grande variété typologique du créateur d'images globales qu'est Finteșteanu, dans Caragiale. Farfuridi-Finteșteanu reste ainsi l'image prégnante de la farce électorale, de la pseudodémocratie, de l'essence démagogique qui réside dans « la lutte idéologique » des partis bourgeois. Ne pardonnant rien à son personnage et l'opposant à l'« ultraprogressiste » Cațavencu, l'acteur met en pleine lumière le ridicule qui écrase les deux politiciens dans leur « rivalité ». Le discours électoral du cinquième acte est un joyau d'art dramatique dont les pierres précieuses brillent d'un éclat qui leur vient non seulement du soin minutieux des nuances, non seulement du détail hautement significatif mais aussi de la vision critique, source de l'interprétation de l'acteur. « Si la découverte des rouages de la pensée du personnage a prêté de multiples facettes au jeu de l'acteur, c'est bien la satire politique, idée centrale, qui a guidé son observation et le choix des informations fournies par l'étude de la société et des mœurs de l'époque, qui a relié des moments contradictoires insignifiants en un seul acte, dans une manifestation sur la scène d'un processus de pensée déterminant les agissements et le comportement du personnage. Il existe dans la substance comique du rôle une correspondance subtile, marquée par le dramaturge, entre le conservatisme de la politique roumaine du XIX^e siècle et la pensée ankylosante de Farfuridi, représentant provincial d'un « conservatisme à tout prix. »¹⁰



Fig. 2. — Ion Finteșteanu (Grigore Dragomirescu), dans *Citadela sîcrimată* (*La Citadelle écrasée*) par Horia Lovinescu Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest, 1954/1955.

Avec un respect particulier de la valeur des mots dont il souligne la force expressive à l'aide d'un minimum de gestes, c'est — pour chaque rôle — une intime connexion entre la mimique vocale et celle des gestes qui caractérise les transpositions à la scène réalisées par Finteșteanu. Ainsi, Grigore Dragomirescu (*La Citadelle écrasée*) représente-t-il une composition où l'acteur ne s'est pas montré soucieux de faire vieillir progressivement son personnage mais, plutôt, de communiquer une image suggestive de sa catégorie sociale, de la décadence morale parallèle à la déchéance physique. Le masque, l'attitude corporelle, les tons « de profession » de l'avocat infatué témoignant de sa bêtise solennelle, évoluent vers la décrépitude, vers l'opacité sénile, autant d'éléments auxiliaires de l'image globale de

la catégorie sociale qu'il désigne, de l'inconsistance des principes faux et de sa déchéance morale.

D'une force réaliste peu commune, il émane toujours de l'art de la composition dramatique de Finteșteanu de la sobriété et de l'élégance. Il construit pour chacun de ses personnages une image globale composée d'une multitude d'ima-

ges minutieuses, fondées sur une étude perspicace tendant à particulariser. Il reste l'acteur qui a formé des générations de jeunes dans l'esprit d'un effort non restrictif à la découverte d'un personnage qu'il s'agit de dévoiler intégralement afin de trouver *le signe particulier* qui le caractérise dans sa réalité biologique et son mouvement psychique intérieur.

Notes

¹ Voir I. FİNTEȘTEANU, in C. I. Nottara, *Amintiri*, Bucarest, s. a., p. 239.

² I. FİNTEȘTEANU, *Știință sau empirism*, in *Teatrul*, 1956, n° 1, p. 56.

³ *Ibidem*.

⁴ E. NICOARĂ, *Ion Finteșteanu*, in *Teatrul*, 1957, n° 5, p. 86.

⁵ Parmi ses plus importants rôles : Bucșan (*La Dernière heure* par M. Sebastian, 1945/1946) ; Orgon (*Tartuffe*, 1947/1948). En 1959/1960 il joue le rôle titulaire dans sa mise en scène) ; Farfuridi (*Une lettre perdue*, 1948/1949) ; Eliade (*Bălcescu* par Camil Petrescu, 1948/1949) ; Puiu Gheorghian (*Pour la félicité du peuple* par N. Moraru et A. Baranga, 1950/1951) ; Kouliguine (*Les Trois sœurs* par Tchekhov, 1950/1951) ; Matei Millo (*Le Chariot aux paillasses* par Mircea Ștefănescu,

1952/1953) ; Grigore Dragomirescu (*La Citadelle écrasée* par H. Lovinescu, 1954—1955) ; Flachsmann (*Les Instituteurs* par Otto Ernst, 1957/1958), Docteur Dorn (*La Mouette*, 1958/1959) ; Prof. dr. Banu (*Des gens qui se taisent* par Al. Voitin, 1965/1966) ; Strunga, propriétaire terrien (*Le grand soldat*, 1976/1977).

⁶ ION FİNTEȘTEANU, *Mărturisire*, in *Gazeta literară* du 16 juin 1963.

⁷ E. NICOARĂ, *op. cit.*

⁸ I. FİNTEȘTEANU, *op. cit.*

⁹ Idem, *Repertoriul cehovian*, in *Gazeta literară* du 28 janvier 1963.

¹⁰ OLGA FLEGONT, *Unele probleme ale rostirii cuvintului în arta interpretativă contemporană*, in *SCIA*, an V, 1960, n° 1.

JULES CAZABAN (1903—1963)

Il représente l'acteur pour qui chaque rôle exige un certain degré de vitalité scénique et chaque personnage une présence physique adéquate à sa signification spirituelle dont il ne saurait être séparé. Par ce caractère de son art dramatique il s'apparente à Ion Finteșteanu, Aurel Munteanu, Jenică Constantinescu, Mircea Constantinescu.

Jules Cazaban, après s'être formé à Jassy auprès de Mihail Codreanu et Petre Sturdza, débuta sous la direction de Aurel Ion Maican et de Victor Ion Popa, de même qu'il joua dans quelques compagnies théâtrales de bonne renommée (Théâtre Ventura, Compagnie Bulandra, « Teatrul Nostru »). Avant '44, il avait interprété certains rôles mémorables par leur tenue, mais aussi un répertoire facile, celui-là même qui, à l'époque, marquait l'art de nombreux acteurs et particulièrement des comiques. « À mon tour — avouait-il dans un aperçu rétrospectif de son activité — j'ai erré ça et là sans me rendre compte clairement de l'utilité de mon art, de la différence qui existe entre l'art et l'effet habilement préparé. Je me souviens des rôles de ce temps, la plupart d'une exaspérante monotonie spirituelle,

où l'effet facile tenait lieu de profondeur et d'émotion. »¹ Cependant, après quinze ans d'activité consacrée à la dramaturgie contemporaine, il en était venu à « ne plus séparer le rôle en moments de mimique, de pantomime, de diction »². Avec de l'aplomb, doué d'instinct, plein d'imprévu, il ne renonce certes pas à l'improvisation, à la spontanéité et continue d'appliquer à son jeu ce mélange tragi-comique chargé de fantaisie et d'affectivité humaine. C'est en abordant maintenant des rôles d'une grande diversité typologique et d'une variété psychologique considérable — dans le brûlant noyau desquels ne manquait jamais une dose d'amertume souriante —, que Jules Cazaban témoigne d'un réel changement qualitatif de son jeu³. Il l'a dit lui-même : « ... ma satisfaction d'interprète ne cherche plus, tout d'abord, les applaudissements, mais un état plus subtil que peut aussi bien annoncer le silence méditatif de la salle. Ce que, dans ma création, je considère être vraiment de la recherche et du saut qualitatif reste lié aux rôles de cette époque »⁴.

Pour Cazaban, l'interprétation ne signifie pas seulement changer d'identité. Dans Tuestone (*Comme il vous plaira*), il domine son rôle, il le dissocie par contrepoints, sa vivacité intelligente s'engage « avec assurance sur la ligne zigza-

gante du dialogue et, surtout, avec une sorte de plénitude dans la jonglerie et la bizarre association des notions »⁵. C'était, d'une certaine manière, comme une continuation plus élaborée de cet esprit d'improvisation qui avait caractérisé Pantalone dans *Rire et pleurs* — une pièce inspirée de la comédie *L'Amour des trois oranges* de Carlo Gozzi — et comme l'anticipation de la subtile image qu'il allait donner de Malvolio dans *Le Soir des rois*, en créant une composition complexe confirmant son aptitude à fondre masque, gestes, voix, regard, pauses dans une représentation plastique substantielle de touche tragi-comique.

Les rôles de la dramaturgie contemporaine trouvèrent en Jules Cazaban un interprète porté vers l'introspection, vers le lyrisme, capable de dévoiler le caractère d'humanité à travers d'émouvants accents. Ainsi de Ladiguine, « cet homme comme n'importe quel autre », ainsi de l'horloger Rubinstein (dans *A qui se soumettent les temps ?*), de l'antiquaire Maier Baier (dans *L'Arc de Triomphe*), du Professeur (*Passacaglia*), « héros » anonymes, êtres modestes qui, toutefois, cachent « au fond de leur âme une étincelle inestimable », celle que l'acteur s'efforce à dévoiler. Le genre de rôles qui amena Tudor Arghezi à saluer, chez Cazaban, l'art de modeler la parole sur l'idée, sur le sentiment. Des compositions qui mêlent le comique au tragique, le ridicule au grotesque — parfois —, l'émotion à l'auto-ironie, la candeur et la tendresse à des accents de révolte et de lucidité. Ianke-Cazaban prouve que l'interprète d'un nouveau cachet qu'il était devenu s'élève au-dessus du simplisme de la pièce et du personnage, au-dessus du pittoresque qui, naguère, baignait le tout dans une lumière édulcorée. Le souffle d'humanité livresque du passé se traduit à présent par une onde magnétique fortement attirante. Le sarcasme de Cazaban d'une part et la dureté volontairement gauche de Ciobotărașu (dans *Tache*) faisaient crépiter la nature profondément humaine des personnages au-delà de toute note idyllique ou ostentatoire.

Allant plus loin dans ses hypostases artistiques, dans *Le Bain* par exemple, Teribilov-Cazaban est la cruelle image d'une épave de la bureaucratie égarée parmi les bâtisseurs de l'ère communiste ; dans *La Mort d'un commis-voyageur*, Willy Loman-Cazaban représente, à notre épo-



Fig. 3. — Jules Cazaban (Ianke), dans *Tache, Ianke și Cadir* (Tache, Ianke et Cadir) par V. I. Popa, Théâtre Municipal, 1956/1957.

que contemporaine, le type de l'éternel humain vivant une existence tragique du fait de toujours courir après la prospérité d'une société de consommation ; enfin dans *La Visite de la vieille dame*, Alfred Ill-Cazaban — mélange diffus de réalité et de transcendance, d'espoir, de promesses et d'irréversibles échecs — est le résultat d'une synthèse supérieure de son art d'acteur qui lui fait atteindre à des accents suprêmement tragiques pour exprimer l'absurde d'une vie gaspillée.

Malgré son apprentissage à l'école dramatique de Iassy se caractérisant par une certaine douceur du jeu, Jules Cazaban a abandonné, dans le courant de sa carrière, le style de celle-ci. Il a su devenir lui-même, se créer un style propre fondé sur la conception moderne d'un emploi complexe mais unitaire de la parole et du geste, du paradoxe scénique et du contrôle de soi-même, des comportements

crépissant d'intelligence et d'humour associés à de la poésie. Avec sa personnalité débordante — il prenait possession de la scène et se l'adjudgeait —, il a fini par engendrer un style de jeu d'une expressivité infinie. Plein de fantaisie et d'imprévu dans l'utilisation des moyens de jeu (voix, gestes, mimique), il les a tous

fondus en des représentations plastiques séduisantes trouvant les chemins les plus directs pour toucher les cordes affectives et esthétiques des spectateurs. Un immense désir de pureté, de bonté, d'humanité non résignée alors même que vaincue émane des personnages qu'il a fait vivre sur la scène.

Notes

¹ JULES CAZABAN, *Arta mea în acești 15 ani*, in *Teatrul*, 1959, n° 4, p. 48.

² *Ibidem*, p. 54.

³ Parmi les nombreuses dizaines de rôles de cette période, on en relève ici les plus représentatifs : Peter Quince (*Songe d'une nuit d'été*, Théâtre « Odeon », 1946/1947) ; Tuchestone, le bouffon (*Comme il vous plaira*, 1947/1948) ; Manuel B. Manuel (*Insula — L'île* — par M. Sebastian, 1947/1948) ; Pantalone (*Rire et pleurs* par S. Mihalcov, 1947/1948) ; Ladiguine (*Un homme comme n'importe quel autre* par L. Leonov, 1948/1949) ; Arkatchka (*La Forêt* par Ostrovski, 1950/1951) ; le serveur William (*Vous ne pourrez jamais dire* par G. B. Shaw, 1951/1952) ; Feneșan (*Afaceriștii — Brasseurs d'affaires* — par T. Șoimaru, 1952/1953) ; Maier Baier (*Arcul de triumf — L'Arc de triomphe* — par A. Baranga, 1954/1955) ; Al. Irimescu (*Trei generații — Trois générations* — par Lucia Demetrius, 1955/1956) ; Ianke (*Tache, Ianke și Cadîr* par Victor

Ion Popa, 1956/1957) ; Teribilov (Pobedonosikov) (*Le Bain* par Maïakovski, Théâtre « Giulești », 1957/1958) ; Tânase (*Răzvan și Vidra* par B. P. Hasdeu, 1957/1958) ; Malvolio (*Le Soir des rois* par Shakespeare, 1957/1958) ; l'horloger Rubinstein (*A qui se soumettent les temps?* 1958/1959) ; le Professeur (*Passacaglia* par T. Popovici, 1959/1960) ; l'Acteur (*Les Bas-fonds* par Gorki, 1959/1960) ; Willy Loman (*La Mort d'un commis-voyageur* par Arthur Miller) ; Caragiale (*Procesul domnului Caragiale — Le procès de Monsieur Caragiale* — par M. Ștefănescu, Théâtre de Comédie, 1961/1962) ; Alfred III (*La Visite de la vieille dame* par Fr. Dürrenmatt, Théâtre National de Bucarest, 1962/1963). Tout spectacle pour lequel il n'existe pas d'indication du théâtre a été joué sur la scène du « Municipal » dont il fut le fidèle acteur et directeur (aux côtés de L. Sturdza Bulandra et Beate Predanov).

⁴ *Loc. cit.*

⁵ ION MARIN SADOVEANU, *Actori și roluri*, in *Rampa* du 11 avril 1948.

ELIZA PETRĂCHESCU († 4 mars 1977)

Elle était venue à Bucarest au commencement de la guerre après avoir fini les cours du Conservatoire de Jassy et joué au Théâtre National de cette ville. C'est le metteur en scène Ion Sava qui découvrit ce grand talent natif dont il surveilla l'évolution tant au théâtre de Jassy qu'ultérieurement, à Bucarest. « Mon poursuivant » l'appelait l'actrice. L'apparition sur la scène d'Eliza Petrăchescu fut un événement, une explosion inattendue d'hyperesthésie doublée de force primaire, d'une voix aux inflexions de violon mais en même temps si naturelle (« Surtout, ne me donnez pas d'intonations, vous feriez mon malheur. Mon naturel c'est de parler normalement. »¹)

À Jassy elle s'était donné pour modèle la vénérable professeur Agatha Bârsescu. À Bucarest, elle joua avec George Vraca, Mihai Popescu, Emil Botta, ces « grands acteurs » comme elle disait. Tout en elle était instinct, « une force primaire » telle qu'elle-même se considérait. Elle aurait interprété sainte Jeanne comme un « être trop terrestre », et dans Catherine Maslova

elle n'a pas vu une mystique mais « une petite servante robuste avec plus de sensibilité que la moyenne des gens »².

Dans la vie privée, c'était une solitaire, un être retiré, modeste, sans ambitions, adversaire de toute publicité — de presse ou autre —, convaincue qu'elle était qu'il est possible « de réussir même sans faire de compromis »³.

Le plus souvent elle parvenait à sortir d'elle-même, à s'objectiver dans les rôles qu'elle tenait. Au lendemain de la Libération, Eliza Petrăchescu incarna quelques personnages qui sont restés comme de véritables pages d'anthologie de l'art de l'acteur : Mademoiselle Nastasie dans la pièce homonyme de G. M. Zamfirescu, ou Catherine Maslova dans *Résurrection* de Tolstoï (1945—1946).

Nastasie d'ailleurs la consacre comme tragédienne dans la famille des grands acteurs contemporains. Elle avait joué Ophélie à Jassy, Electre à Bucarest, avec George Vraca qui faisait Oreste, avec Mihai Popescu, à Bucarest toujours, dans Pirandello. Mais c'est dans Mademoiselle Nastasie qu'Eliza Petrăchescu confirme non seulement ses dons d'exception, sa force dramatique, son immense sensibi-



Fig. 4. — Eliza Petrărescu (*Domnișoara Nastasia*) dans *Domnișoara Nastasia* (Mademoiselle Nastasia) de G. M. Zamfirescu, avec V. Maximilian.

lité mais encore sa capacité de représentation artistique, de transfiguration scénique du calme tragique. Le rôle de Catherine Maslova semble témoigner d'une coïncidence heureuse de structures psychologiques analogues à celle de l'héroïne et celle de l'actrice. On a dit même, plus d'une fois, qu'Eliza Petrărescu avait une structure tolstoïenne. Dans le jeu et les intonations de Maslova-Petrărescu, dans l'interprétation de cet être primitif qu'est Katioucha, aux brusques passages — si organiquement naturels cependant — d'un état d'âme à un autre, on sent la profonde identification de l'interprète à l'esprit du roman et ses intimes affinités avec le théâtre russe classique, tolstoïen notamment.

Chaque rôle apporte à Eliza Petrărescu la reconnaissance d'autres et toujours autres qualités interprétatives⁴. Après Naroutcha (*Les Loups* de G. Toudouze), la critique consigne « la fascination, unique dans le théâtre roumain, qu'exerce Madame Eliza Petrărescu »⁵, par sa voix, par son jeu physionomique sobre et par

ses gestes retenus. « À l'instar des acteurs expérimentés qui s'entendent à extraire, de quelques lignes et couleurs, des harmonies inattendues... », Eliza Petrărescu fait un usage parcimonieux de ses gestes et de ses intonations. « ... elle travaille surtout par transfiguration et communique inmanquablement au spectateur son émotion »⁶. « Mademoiselle », la gouvernante de Christiane (de Jacques Deval) lui offre l'occasion de dévoiler un monde de second plan, une ratée, une vaincue, une refoulée exilée en plein milieu bourgeois. Tragédienne par excellence, d'une grande intensité dramatique, Eliza Petrărescu est une présence réaliste paradoxale dans le rythme alerte, dans le grotesque fantasque du spectacle *Les Fantômes maudits* d'Ed. de Filippo. Plus proches cependant lui sont les rôles qui lui permettent de dévoiler son propre univers psychique, la complexité de ses états affectifs personnels. Dans Tinca (*L'Homme de Ceatal*), elle devient cette femme dans l'esprit et l'âme de laquelle règnent l'indécision, l'envie, l'amour et la haine en

même temps que la luxure. Tinca-Eliza Petrăchescu est une inadaptable, une « étrangère » qui, apportée par sa destinée au milieu des pêcheurs du delta, y devient comme une balle du sort au point que, finalement, une question ne cesse de la tourmenter : est-elle ou n'est-elle pas une femme honnête ?

Elle fut longtemps absente de la scène car « sa vie n'avait pas été bien taillée ». De nombreux films jouirent de sa présence bien qu'en permanence elle fût consciente « que le théâtre représente son

devoir dans le monde » : « toute ma vie j'ai senti cette responsabilité comme une terreur »⁷. Mais, la dernière année de son existence, elle se retrouve dans *Les Hommes des cavernes*. Elle y joue — et c'est sa dernière image sur la scène — le rôle d'une actrice hypersensible qui, en contemplant rétrospectivement sa vie, exclame : « Ce qui a été, a été. À présent je n'attends plus que de me faire à l'idée de ne pas être immortelle. Tout le temps j'ai eu peur de la mort »⁸. Quelques jours après, Eliza Petrăchescu disparaissait sous les décombres du séisme.

No'es ¹ Voir *Ultimul interviu al unei foarte mari actrițe* de Eva Sîrbu, in *Cinema*, n° 3, an XV, mars 1977.

² *Lumea*, n° 11, 1^{er} janvier 1946, *Interviu cu Florica Șelmaru*.

³ *Ibidem*.

⁴ Parmi ses rôles : Anişoara (*Casa cu două fete* — La maison aux deux jeunes filles — par Mircea Ștefănescu, 1945/1946), l'esquimaude Naroutsha (*Les Loups* par Georges Toudouze, 1945/1946), Tinca (*Omul din Ceatal* — L'Homme de Ceatal — par M. Davidoglu, 1946/1947), Mademoiselle (dans la pièce homonyme de Jacques Deval, 1947/1948), Arnide (*Les Fantômes maudits*

par Ed. de Filippo), le personnage titulaire dans *Les Fusils de Thérèse Carrar* par Bertholt Brecht, 1958/1959, la Reine (*Les Hommes des cavernes* par William Saroyan, 1976/1977).

⁵ ZAHARIA STANCU, *Cronica dramatică*, in *Lumea*, n° 22, 1946, 11 février.

⁶ RUXANDRA OTETELEȘANU, *Cronica dramatică la Casa cu două fete* par Mircea Ștefănescu, in *Lumea*, n° 27, 1946, 31 mars.

⁷ Voir *Cinema*, mars 1977.

⁸ *Ibidem*.

NICOLAE TOMAZOGLU

(1909 — 1964)

L'ancien élève de Mihail Codreanu, au Conservatoire de Jassy, arrivait à Bucarest deux ans seulement avant le début de la guerre. Le Théâtre National ne l'attirait pas le trouvant « par trop confortable ». Aussi, choisit-il d'entrer dans la troupe du théâtre de la rue Sărindar, aux côtés de Mihai Popescu, Clodi Bertola, Beate Fredanov, Jules Cazaban, Radu Beligan. Il va y jouer dans *La Mère* de K. Capek, *Altitude 3200* de Julien Luchaire, dans *L'Homme, la bête et la vertu* de Pirandello. Et la pièce de Mihail Sebastian *L'Étoile inconnue* — de ce temps-là encore non signée — l'aura pour interprète à sa première.

Le théâtre roumain conserve en N. Tomazoglu le souvenir de l'un des maîtres des menus rôles, l'acteur qui savait exploiter n'importe laquelle de ses apparitions sur la scène avec intelligence, soin, minutie patiente — tel un joailler. La voix et le geste, la mimique sont expressifs mais discrets comme ceux d'un acteur de

Ses préférences allaient vers une trinité absolue de la dramaturgie : Shakespeare, Tchekhov, Gorki. Mais son répertoire vaste couvrit toutes les époques. La plupart du temps ce furent des rôles de moindre importance, à propos desquels il pensait que « souvent, un petit rôle bien fait est plus artistique qu'un grand rôle non réalisé »¹. Il faut dire d'ailleurs que Tomazoglu a prouvé, dans certains rôles de petite étendue, à quel point il était capable d'en tirer le plus par la persévérance et le sérieux professionnels dont il abordait le contexte problématique de chacune de ses apparitions sur la scène. Ainsi de l'immatériel « homme à la loupe » du *Déluge* de H. Berger, ainsi de l'aide-entraîneur de *Golden Boy* de Clifford Odets, ainsi enfin de l'humble potier de *Montserrat*. Plus d'une fois il a prouvé combien grande peut être la subtilité des nuances tragi-comiques mises dans un petit rôle (comme dans celui du violoneux dans *Le grand fleuve ramasse ses eaux*) ou combien expressifs peuvent être les gestes d'un acteur — lui-même en l'occurrence — si bien que d'un seul une hilarité marquée d'amertume puisse naître parfois (Don Ciro dans *De Pretore Vincenzo*).

Discret et timide dans la vie privée, Nicolae Tomazoglu aspira en échange, passionnément, à se surpasser lui-même dans sa vie artistique. Il fut ce créateur toujours en quête d'idées nouvelles, toujours soucieux de chercher. Ce qui le préoccupa notamment fut de trouver la voie vers la candeur de l'interprétation, vers la nouveauté et la fraîcheur des images scéniques : « qu'il est difficile de garder vivante, inaltérée, la lumière d'un rôle, c'est comme pour ces peintures naïves des primitifs qu'on hésite à toucher de peur que la couleur s'en aille... Si j'ai jamais raté quelque chose dans ma vie d'acteur c'est à cause de mon incapacité à réaliser des rôles bruyants, spectaculaires. Je suis un acteur d'ensemble. Ma joie c'est d'être le composant d'un ensemble de qualité, bien agencé, soudé par une vision artistique unitaire »².

Si, dans Shakespeare, Tomazoglu n'a pu donner la pleine mesure de son talent (le pâtre de *Comme il vous plaira* ne fut qu'une esquisse charmante des aptitudes prometteuses que d'autres de ses rôles ont prouvées), dans Gorki et Tchekhov, par contre, il a trouvé d'opportunes occasions pour réaliser une heureuse coïncidence de structure psychique et de registre affectif entre le personnage et l'acteur.

Pour chaque rôle, disait-il, « tout doit être repris avec émotion et candeur ». C'est ce qu'il a fait, surtout pour les personnages de Gorki et Tchekhov : Oncle Jacob de *Les Derniers*, Pertchikin de *Les Petits Bourgeois*, le médecin de *Les Vacanciers*, Medvedenko de *La Mouette*. L'image scénique de l'instituteur Medvedenko-Tomazoglu est celle qu'un aveu fait par Tchekhov à Gorki nous a laissée : « lorsque je vois un instituteur je me sens mal à l'aise dans sa présence à cause de sa timidité, de son habillement pauvre ». Saisissant le sens extérieur et intérieur du théâtre gorkien, Tomazoglu a su mettre dans les menus et humbles faits de l'existence ce « chaos grisâtre de la médiocrité » petite-bourgeoise. En échange, dans *La Mouette*, c'est la beauté des choses les plus banales de la vie qu'il a dévoilée, mais c'est aussi la triste réalité de « tant d'hommes qui envient les chiens ».

Chez Tomazoglu, le mot devient un « exposant » de l'émotion intérieure, mis en valeur en tant que tel et complété par un subtil usage des pauses. Ses silen-

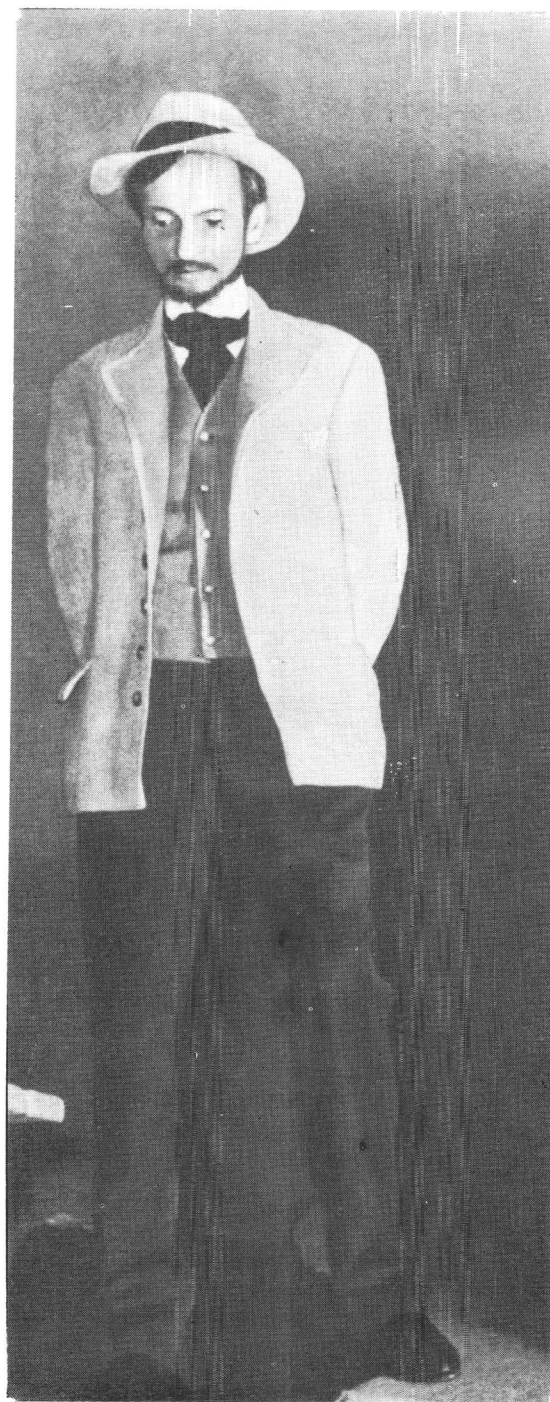


Fig. 5. — Nicolae Tomazoglu (le médecin) dans *Vilegiaturişii* (Les Vacanciers).

ces, lourds de sens, encore vibrants de la teneur des mots qu'il venait tout juste de prononcer, devaient plus élocuents que les répliques. Il y avait en tout une sorte de transparence des mots, des gestes, des pauses.

Tomazoglu peut être tenu, à juste titre, pour le chef d'école de tous ces acteurs qui considéraient la scène comme le centre ardent d'une combustion interne jamais éteinte. Parmi ceux-ci, de l'ancienne garde : Jenică Constantinescu, Mircea Constantinescu, George Măruță. Chacun d'eux ayant de la personnalité et de l'originalité, ils différaient par la manière de jouer, une manière propre, distincte ; ils avaient cependant un sens développé de l'ensemble. Avoir l'esprit d'équipe signifiait pour eux, somme toute, aboutir à une réalisation artistique harmonieuse où chaque rôle était interprété pour le mieux tout en prenant soin de le faire correspondre à l'ensemble et à l'idée générale du spectacle. Appartenant à la famille des acteurs-orfèvres, ciselant au maximum leur présence scénique, tenant pour leur vocation artistique de devenir les représentants des essences de la vie humaine, ce ne sont pas des types qu'ils créent mais plutôt des miniatures parachévées avec l'esprit et le cœur des grands sensibles qu'ils sont. Leur présence scé-

nique témoigne avec évidence du regard étonné, du dedans vers l'extérieur, qu'ils ont pour la vie. Leur voix, leur geste expriment la surprise qu'ils éprouvent dans le contact avec l'existence, leurs sentiments outragés, une incapacité d'adaptation, une confrontation silencieuse avec les réalités de la vie. Dans *Le Déluge* ou dans *La Mouette*, dans *Les Petits-Bourgeois* ou bien dans *Là-bas, au loin* les interprétations de Nicolae Tomazoglu respirent la discrétion, la non-violence ; c'est comme un courant souterrain qui s'efforce à imposer comme mesures de l'existence la douceur, la docilité, la fraternité. Ce ne sont pas des acteurs sentimentaux. Leur création artistique est lucide, méticuleuse, longuement méditée. La construction du personnage trahit la rigueur professionnelle. La voix, le geste, le mouvement du « héros » sont étudiés jusque dans les moindres détails. Ils sont plutôt des rationnels mélancoliques, révélant avec délicatesse les sentiments les plus discrets, au nom d'un monde qui refuse la brutalité, la vulgarité, l'ostentation.

Notes ¹ Voir N. TOMAZOGLU, in *Teatrul*, 1961, n° 10, p. 77—78 (*Maestri ai rolurilor mici*).

Au cours des années de l'après-guerre il a interprété parmi d'autres rôles : l'homme à la loupe (*Le Déluge* par Berger, au Théâtre Barașeum, 1944/1945) ; Medvedenco (*La Mouette*, au Théâtre Municipal Odéon, 1946/1947) ; l'aide-entraîneur (*Golden Boy* par Clifford Odets, 1947/1948) ; le Pâtre (*Comme il vous plaira*, 1947/1948) ; Oncle Jacob (*Les Derniers* par M. Gorki, 1947/1948), *Un homme quelconque* par L. Leonov, 1948/1949) ; le médecin Dudakov (*Les Vacanciers* par M. Gorki, 1949/1950) ; Pertchikine (*Les Petits-bourgeois*

par M. Gorki, 1950/1951) ; le potier (*Montserrat* par Em. Roblès, 1951/1952) ; Ianou (*Là-bas, au loin* par M. Ștefănescu, 1950/1951) ; Butnaru (*Zéro de conduite* par V. Stoenescu, 1959/1960) ; Tunsoiu (*La Seconde 58* par D. Dorian, 1959/1960), le sourd-muet (*La Folle de Chaillot* par J. Giraudoux, 1957/1958) ; le violoneux (*Le Grand fleuve ramasse ses eaux* par D. Tărchilă ; 1960/1961) ; Don Ciro (*De Pretore Vincenzo* par Ed. de Filippo, 1961/1962).

² N. TOMAZOGLU, *op. cit.*

Simion Alterescu

LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ (n. 1934)

Ses études achevées en 1957 — à l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest où, parmi d'autres maîtres, elle avait été l'élève de la professeur Marietta Sadova — elle se présente à l'examen de diplôme avec deux rôles diamétralement opposés comme genre dramatique et univers humain, par cela même révélateurs de ses ressources et disponibilités artistiques : celui de Veta dans *O noapte furtunoasă* (Une Nuit orageuse) de I. I. Caragiale et celui de « la mère » (Aase) dans *Peer Gynt* d'Ibsen ¹.

Simplicité et profondeur, exubérance et gravité méditative, nature et élaboration supérieure, ces vertus issues de son

besoin fondamental et illimité d'une connaissance philosophique et humaine, fondées en son art de manière harmonieuse et originale, produisent ce *mystère artistique* qui s'appelle Leopoldina Bălănuță. Car, qu'est-ce d'autre qu'un troublant mystère de l'art, avec un sens permanent du neuf, que ce quelque chose qu'elle transmet aux spectateurs par sa voix complice et chaude évoquant la transparence du cristal et la dureté de l'acier, par ses silences lourds, chargés de sens dévoilant des pensées et des sentiments tout humains qui percent d'inquiétantes profondeurs, par son regard ouvert sur le monde, sur soi-même, sur le personnage qu'elle incarne, par son élégance enfin et par la race de son expressivité artistique ?



Fig. 6. — Leopoldina Bălănuță (Irina), dans *Matca* (La Source) par Marin Sorescu, Théâtre « Mic », 1974/1975.

Les dimensions de l'art de Leopoldina Bălănuță sont déterminées par la qualité et la nature spécifique de ses interprétations dramatiques — *lucidement dramatiques* —, par l'humour et l'ironie d'une fine intellectualité qui ne manque pas, toutefois, de certaine sève populaire, par son jeu de scène lyrique entremêlé de puissants accents de théâtralité, par son aptitude enfin à fondre tout ceci dans un personnage. Ces caractères fondamentaux de sa personnalité artistique, filtrés à travers l'idée qu'elle se fait du personnage et dépendants de sa structure dramatique, acquièrent une tonalité et une vibration particulières, pénètrent dans une zone autre de l'esthétique et attestent des moyens artistiques d'une expressivité toujours autre en fonction des rôles qu'elle incarne.

À relativement peu d'années distance, elle crée deux personnages diamétralement opposés — Gittel en *Deux sur une balançoire* et Lia dans *Iertarea* (Le Pardon) — qu'elle fait suivre par deux autres qu'une grande dose d'humanité unit dans le sous-texte mais que la philosophie existentielle et la condition humaine séparent radicalement : Irina de *Matca* (La Source) et Sonia de *L'Oncle Vania*. Dans *Deux sur une balançoire*, le caractère dramatique de la ballerine Gittel, rendu encore plus

poignant par sa sensibilité fragile, se charge graduellement de tragique, l'actrice pénétrant tout doucement, tout naturellement dans les zones d'un pathétique diurne, discret. Tout d'abord voilées, son ironie et son ironie sur elle-même fondent peu à peu, sans ostentation, dans cet univers quotidien tragique. La sensibilité diaphane et la force de ce personnage n'ont cependant rien de commun avec le superbe « mannequin », composé avec une exactitude exemplaire d'après tous les canons du type « humain » qu'il représente, qu'est Lia de *Iertarea*. Le talent et l'intelligence de Leopoldina Bălănuță anéantissent — par l'acuité et l'expressivité de l'image artistique — la condition sous-humaine. L'intolérance, la rigidité de l'attitude, le fanatisme et l'absence de toute sensibilité, un masque de glace, une voix sans nuances, une voix dure, « une inflexibilité dominatrice, explorant jusqu'au bout toutes les ressources de vanité intellectuelle d'un caractère compliqué dont l'unique perspective demeure la persévérance dans l'erreur »².

Quant à Irina (*Matca* — La Source —), celle-ci devient dans l'exceptionnelle interprétation de Leopoldina Bălănuță un être « cosmique » : elle vit avec une égale intensité sa propre tragédie et celle de l'humanité. Son jeu incandescent, de

grande vibration, s'élève jusqu'aux zones les plus élevées du tragique, il parcourt chacune de ces zones, pénètre avec naturel dans le domaine du quotidien dramatique, s'en colore vivement, s'imprègne d'un dynamisme marqué d'humour dense, d'ironie et auto-ironie communicatives. L'intonation grave de la voix, le sens de ses mots descendus de l'histoire et créant l'histoire, le commentaire quotidien, son envie visible de tout prendre par le bon côté, ses silences qui marquent avec une parfaite science des pensées non exprimées, ses brusques sauts d'humeur, ses passages rapides d'une pensée à une autre, d'un devenir à un autre, l'éloquent mouvement de son corps, certaine plasticité des idées, les puissantes et troublantes modifications d'expressions, tout, absolument tout confère au personnage d'Irina, interprété par Leopoldina Bălănuță, une destinée humaine chargée de significations infinies. L'actrice élabore son rôle avec une étonnante variété de moyens artistiques, elle le construit à l'aide de moments dramatiques distincts qu'elle réalise par un bouquet de répliques.

Dans la mesure où se déchaîne sa force créatrice dans Irina, dans la même mesure se montre-t-elle retenue, n'altérant en rien les nuances, dans Sonia de *L'Oncle Vania*. Émouvante et lucide, sensiblement dramatique, profondément sincère, créant des moments anthologiques comme jeu de scène, Sonia-Leopoldina Bălănuță est créée « sous le signe de la plus convaincante spontanéité et tout, en même temps, est élaboration, création, *artifex*; je ne crois pas — affirme le chroniqueur — que notre théâtre ait eu jusqu'à ce jour une Sonia de cet éclat et je crains que d'ici longtemps il n'en connaitra plus d'autre pareille »³.

Tragédienne de grande modernité, interprète d'exquise délicatesse, associée de profondeur, créant le drame avec originalité et la comédie avec un don particulier et de l'humour⁴, prouvant par tous ses récitals « combien faite pour le théâtre peut être la poésie », Leopoldina Bălănuță, grâce à son jeu de scène moderne, implique en permanence le spectateur dans un subtile processus du connaître.

Notes

¹ En 1957 elle est engagée par le Studio « Cassandra », en 1958 par Teatrul Tineretului de Piatra Neamț — où elle joue dans *O noapte furtunoasă* (Une Nuit orageuse) de I. L. Caragiale, *Les Fourberies de Scapin* de Molière et *L'Horloge du Kremlin* de N. Pogodine, spectacles d'ailleurs réalisés aussi à l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest —, enfin, en 1959, elle passe au Teatrul Tineretului de Bucarest, devenu par la suite l'actuel Teatrul Mic sur la scène duquel elle continue de paraître et où elle réalise son premier rôle d'importance, celui de Valia dans *Premier rendez-vous* de Tatiana Sitina (1960/1961). Parmi ses plus importants rôles au Teatrul Mic : Jana Mincu dans *De n-ai fi iubirile* (Si les amours n'étaient) par Dorel Dorian (1961—1962); Anetchka de *L'Océan* par A. Stein (1962/1963); Marie de Neubourg, la Reine d'Espagne, dans *Ruy Blas* par Victor Hugo (1963/1964); Gittel dans *Deux sur une balançoire* par William Gibson (1964/1965); Maria Sinești dans *Jocul Ielelor* (La Danse des fées) par Camil Petrescu (1966/1967); Julia dans *Pur și simplu o criză* (Tout simplement une crise) de Ionel Hristea (1967/1968); Lia de *Iertarea* (Le Pardon) par Ion Băieșu (1968/1969); Annie Sullivan dans *La Jeune fille qui a fait un miracle* par W. Gibson (1970/1971); Antigone dans la pièce homonyme de Sophocle (1971/1972); Olga dans *Après la chute* par A. Miller (1972/1973); Irina dans *Malca* (La Source) par Marin Sorescu (1974/1975); Lucșița dans *Mania posturilor* (La Manie des postes) de V. Alecsandri (1975/1976); Gina Ekdal dans *Canard sauvage* d'Ibsen, 1975/1976.

S'y ajoutent des récitals de vers : *Meșterul Manole* (Maître Manole), 1976/1977 et *Omule-continuați să puneți întrebări* (Homme, continue de réfléchir), 1977/1978. Au cours de cette même saison théâtrale elle interprète Sonia de *L'Oncle Vania* par Tchekhov et, la saison suivante (1978/1979), elle joue dans *O parte dintr-o pasăre* (Une partie d'un oiseau). Remarquable interprète de film, elle y a eu des rôles révélateurs de sa grande force et expressivité : dans *Pisica de mare*, *Fefe-leaga*, *Dincolo de pod*.

² ILEANA POPOVICI, *Între două erori filozofice*, in *Teatrul*, 1969, n° 4, p. 35.

³ RADU POPESCU, *Teatrul Mic. « Unechiul Vania » de A. P. Cehov. Cronica teatrală*, in *România liberă*, 1978, mars 16.

⁴ Dans *Mania posturilor* (La Manie des postes) « elle est, là aussi, formidable et pleine de séduction dans la façon de mimer jusqu'au niveau le plus élevé de l'expression — passionnelle encore — les „bouleversants" états affectifs de Lucșița Onofrescu. Avec grâce et désinvolture, avec un tempérament du diable, avec les moyens les plus divers et vigoureux, spécifiques du vaudeville et du musical moderne (voix grave et basse, ce timbre splendide dont elle chante romances et couplets, virtuosité de ses pas de danse), Leopoldina Bălănuță est tout simplement une surprise tant elle impose son personnage avec vivacité et avec ce tout-humain de chacun de nous », VALERIA DUCEA, *Teatrul Mic. Mania posturilor de V. Alecsandri*, in *Teatrul*, 1975, n° 10, p. 35.

Une présence dynamique et troublante, une beauté étrange, une vive intelligence de la scène, Gina Patricchi c'est tout cela avec, en plus, des ressources illimitées et originales pour le drame et la comédie auxquelles s'ajoute le don de trouver dans une modalité qui lui est propre la teinte unique du personnage qu'elle incarne et de créer son univers spécifique. Sa voix inimitable, richement et savamment orchestrée (tantôt frêle et douce dans Corina, tantôt « perdue-criante » dans Mitza Baston ou bien « stridente-criante » dans Baby Love Dallas, insinuante et bizarre pour la Sorcière, âprement ironique dans Thérèse ou comiquement grotesque pour Sylvia), son masque composé avec un art qui le fait différer de Kitty Duval et Nastia à Madeleine ou Hedda Gabler, ses gestes et ses mouvements d'une vivacité intelligente et nerveuse, sa tenue en scène d'une allure à part, distinguent fondamentalement ses personnages en leur prêtant une note particulière tout en les gardant sous l'emprise de son halo ¹.

Gina Patricchi dispense chaque fois l'impression d'une grande spontanéité, d'une fusion totale avec l'héroïne qu'elle interprète, mais chaque fois aussi cette participation frénétique à l'existence du personnage se double de technique et de savoir professionnel. Un rôle aussi intensément vécu comme le fut celui de Thérèse, par exemple, c'est avec beaucoup de science, de fièvre intérieure, de laborieux travail, d'ironie et de chaleur qu'elle l'a composé, à la limite de la tension nerveuse. Dans, *Elisabeth I^{re}*, la participation de l'actrice à ce grand spectacle « est sans réserves, son émotion comique atteignait au seuil de l'absolu, en devenant étrange et troublante », elle se donne totalement, déchainée dans l'acte scénique, elle livre au travers de cette participation non pas seulement « une mesure de son talent, mais aussi une qualité qui est sienne » ².

Par l'interprétation de Gina Patricchi, l'impact entre la comédie et le drame se réalise avec une densité et une vibration artistique particulières ; elle crée avec des moyens originaux, toujours autres, un état de paroxysme exceptionnel qui prête à l'existence et à la destinée du personnage des sens nouveaux et multiples. Sa Madeleine de *Les Victimes du devoir* vit intensément, passe rapidement d'un état



Fig. 7. — Gina Patricchi (Nastia), dans *Les Bas-fonds* par Maxim Gorki, Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », 1974/1975.

à un autre, avec assurance et naturel, si vite qu'on en est ébahi, elle adopte précisément le ton qu'il faut — violent, strident, édulcoré, parfois même, à certains moments, elle contrefait à volonté sa voix avec une intuition aiguë des situations grotesques, en y mettant de l'humour, de l'ironie, tout en dosant savamment ses effets artistiques en dépit de cet étourdissant changement de registres. Le personnage, par elle, devient un « instrument » d'une expressivité aussi parfaite que multiforme.

Dans Mitza Baston, ses effets comiques sont des plus inattendus précisément par le pathétisme qu'elle applique à sa participation au drame amoureux du personnage : une forte note dramatique, une figure ravagée, un désespoir pathétique dans la voix, des mouvements désordonnés qu'elle ne se défend pas d'avoir en pleine comédie, tout cela approfondit de manière imprévue et avec brio non seule-

ment la signification existentielle de l'héroïne mais encore les sens de la pièce même dans son ensemble. Ou bien dans *Interviù*, jouant le rôle de la reporter, ce sont de véritables moments anthologiques du drame qu'elle réussit par la sensibilité et la vigueur avec lesquelles elle projette en plein jour le sous-texte du rôle (le monologue : « mou, mou, la fillette, le garçonnet »).

Évidemment, les interprétations de Gina Patrichi savent distinguer entre le comique et le dramatique ou le tragique. Moins distribuée dans la comédie pure, légère, elle évolue pourtant en ce genre avec sensibilité et humour (*Comédie dans l'obscurité* par Peter Schaffer) ou avec une suavité hypocrite (*La Puce à l'oreille* par G. Feydeau); dans la comédie satirique fortement virulente, elle compose, au moyen d'un comique grotesque aux effets percutants, une tendresse de confection pour le rôle de Sylvia dans la pièce de Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici* (Ces fous hypocrites). Ses interprétations dramatiques sont plus nombreuses et plus variées : L'existence désespérément tragique de Kitty Duval, qu'une onde

d'humanité traverse cependant, elle l'exprime par un mélange bien rythmé de dureté amère et de grâce enfantine, si harmonieusement dosées que sa réalisation en est irréprochable. « Elle joue <Nastia> sans défaut, avec une insoupçonnable force d'agressivité exaspérée et d'immanquable anxiété de femme perdue »³ et, dans la grande scène de l'acte III, elle fait participer son héroïne « avec une formidable ardeur aux inventions d'une imagination livresque qui dépassent sa propre réalité » et l'illumine « d'une aura burlesque-tragique »⁴ pour rendre ensuite, d'une manière intériorisée et avec une tenue scénique de très grande beauté, l'étrange équilibre qui dévaste une Hedda Gabler ou bien la méchanceté, la sécheresse de cœur d'une Tatiana.

Inédit au plus haut degré, le jeu de Gina Patrichi est fait d'émotion et de beaucoup de grâce, de délicate sensibilité mais aussi de dureté tranchante — la noble dureté des métaux précieux — et, par dessus tout d'écrasant tempérament. Elle apporte sur la scène une présence toujours inquiète et frappante, de grand raffinement artistique, celle de l'acteur doué.

Notes

¹ Engagée du Théâtre d'État de Galați, Gina Patrichi y joue en 1956/1961 : *Valea (Récit d'Irkoutsk)* par A. Arbuzov; *La jeune fille en bleu (Celebruț 702 — Le Célèbre 702 — par Al. Mirodan)*; *Annunciată (L'Ombre)* par E. Schwartz, etc. En 1964 elle passe au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest où elle va interpréter : *Corina (Jocul de-a vacanța — Le jeu des vacances — par M. Sebastian, 1963/1964)*; *Kitty Duval (Instante d'une vie)* par W. Saroyan, 1964/1965; *Mitza Baston (D-ale carnavalului — Scènes de carnaval — par Caragiale, 1966/1967)*; *Portia (Jules César de Shakespeare, 1967/1968)*; *Madeleine (Les Victimes du devoir)* par Eugène Ionesco, 1968/1969; *Baby Love Dallas (The Grass Harp, par Truman Capote, 1969/1970)*; *Sylvia (Acești nebuni fățarnici — Ces fous hypocrites — par T. Mazilu,*

1970/1971); *Giulia Luccani (Le Vicaire)* par Rolf Hochhuth, 1971/1972); *Thérèse (Petites Annonces)* par N. Ginsburg, 1972/1973); *La Sorcière (Elisabeth I^{re})* par Paul Forster, 1973/1974); *Hedda Gabler* (pièce homonyme d'Ibsen, 1974/1975); *Nastia (Les Bas-fonds de Gorki, 1974/1975)*; *La Reporter (Interviù — Interview — par Ecaterina Oproiu, 1976/1977)*; *Tatiana (Les Petits bourgeois de Gorki, 1977/1978)*, etc. Actrice de film remarquable, Gina Patrichi y a réalisé des rôles de grande tenue de la littérature cinématographique roumaine.

² ILEANA POPOVICI, *Teatrul « Bulandra », Elisabeta I de Paul Forster*, in *Teatrul*, 1974, n° 6, p. 69.

³ VALENTIN SILVESTRU, *Clio și Melpomena*, Bucarest. Ed. Meridiane, 1977, p. 225.

⁴ MIRA IOSIF, *Première. Teatrul « Bulandra », « Azilul de noapte » de Maxim Gorki*, in *Teatrul*, 1975, n° 5, p. 50.

ILEANA PREDESCU (1927)

« L'une des actrices les plus complètes <...> dont la gamme très étendue n'implique pas une seule touche qui ne vibre profondément et puissamment »¹, une de

ces actrices qui, ciselant ses rôles comme un orfèvre plein de raffinement, considère que son unique méthode de travail est l'absence de toute méthode parce que l'essentiel « est de trouver le noyau vivant; tout le reste est de la technique. Je ne

la méprise pas — déclare-t-elle — mais, après un nombre d'années, celle-ci vient d'elle-même. Il n'est pas moins vrai que si un rôle n'est que technique, il est mort. Cela m'est arrivé. La sensation en est détestable »².

Ce qui, toujours, caractérise le jeu d'Ileana Predescu, nonobstant la distance semblant parfois infranchissable d'un rôle à l'autre, c'est précisément cette incroyable et fascinante fusion de technique et d'ineffable³. On le constate chaque fois, de la Célia de *Comme il vous plaira* à la Vieille des *Chaises*, de la Rosette de *Léonce et Léna* à l'Impératrice de Byzance dans *Le Gel* ou à l'Elise du *Pélican*.

Avec la note dramatique prédominante de son tempérament, elle triomphe « au-delà de toute réplique » en deux rôles comiques d'une différence aussi fondamentale que troublante : ironique, pleine d'élan, avec des mouvements d'une remarquable élégance, une souplesse imbue de douceur, maline en même temps, voire rusée, elle réalise dans Célia un personnage de comédie d'une grande luminosité et passe, avec une virtuosité spectaculaire, à la composition tragi-comique du personnage-paillasse des *Chaises*. Avec une imagination déchainée et une sensibilité aiguë, avec plasticité artistique, elle agence lucidité et folie, elle se meut avec un art plein de raffinement à la cruelle limite du réel et de l'artificiel superconstruit, en créant un personnage-symbole d'une authenticité prégnante. Elle devient ensuite une Rosette toute charmante, vive et concrète présence d'un érotisme passionné, et le spectacle en reçoit une note à part, d'une teinte également vive et puissante ; après, c'est la tragique destinée d'une impératrice de Byzance cabotine qu'elle promène sur la scène dans le registre du grotesque ; mais c'est aussi Elise qui, avec une surprenante facilité, passe du paroxysme à l'élégance, de l'agitation et du désordre intérieur à des attitudes statuaires. Autant de rôles, autant de preuves d'une maîtrise rigoureuse de la technique dramatique animée par un flamme intérieure créatrice de vérité et de beauté.

Actrice de « la candeur et de l'intelligence », Ileana Predescu témoigne d'un rôle à l'autre des multiples hypostases que peuvent prendre ces deux qualités : coquetterie féminine et pathétisme, révolte et haine dans Flora Toth de *L'Institu-*



Fig. 8. — Ileana Predescu (Élise), *Le Pélican* par A. Strindberg, Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », 1976/1977.

trice, gaucherie et intuition proprement féminines encore dans cette Gloria du *Tigre*, poésie, lyrisme, désespoir dans Louise de *Intrigue et Amour*, pureté, charme, perfidie, orgueil et ruse pour Cléopâtre dans *César et Cléopâtre*, sadisme et grotesque pour Alice de *La Danse de la mort*, etc. C'est tout un rituel de l'esprit et du cœur que l'actrice officie sur la scène à travers des personnages qui, chaque fois, sont submergés par « le magnétisme de son être compliqué » et introduits dans un monde tout en couleurs et tonalités d'une vibration artistique particulière.

Spirituel, fébrile, concentré et dramatique, le jeu de Ileana Predescu est toujours éclairé de l'intérieur par sa douce féminité, si bien que son interprétation est celle de « l'indéfinissable mais si puissant et éternel mystère » féminin⁴.

¹ RADU POPESCU, *Cronică teatrală. Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », « Intrigă și iubire » de Fr. Schiller*, in *Magazin*, 1965, mai 1.

² I. P., *Ileana Predescu. Portret în oglindă*, in *Teatrul*, 1970, n° 9, p. 38.

³ Diplômée (1951) de l'Institut d'Art théâtral et cinématographique de Bucarest, engagée dès 1950 au « Municipal » où elle continue de jouer, elle a à son actif d'importants rôles, parmi lesquels : Axioucha (*La Forêt* d'Ostrovski, 1950/1951); Flora Toth (*L'Institutrice* de Brody Sandor, 1956/1957); Ada (*Passacaglia* de Titus Popovici, 1959/1963); Célia (*Comme il vous plaira* de Shakespeare, 1969/1961); Cléopâtre (*César et Cléopâtre* de G. B. Shaw, 1962/1963); Louise

(*Intrigue et Amour* de Schiller, 1964/1965); la Vieille (*Les Chaises* d'Eugène Ionesco, 1965/1966); Gloria (*Le Tigre* de Murray Schisgal, 1964/1965); Alice (*La Danse de la mort* de A. Strinberg, 1968/1969); Rosette (*Léonce et Léna* de G. Büchner, 1969/1970); Olivia (*Le Soir des rois* de Shakespeare, 1972/1973); Tatiana (*Transit* de Léonide Zorin, 1973/1974); Wendy (*La Ferme* de David Storey, 1975/1976); Elise (*Le Pétican* de A. Strindberg, 1976/1977); l'Impératrice de Byzance (*Răceala — Le Gel* — de Marin Sorescu, 1976/1977), etc.

⁴ RADU POPESCU, *Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », « A 12-a noapte » de W. Shakespeare*, in *România Liberă*, 1973, mai 16.

MIRCEA ALBULESCU (n. 1954)

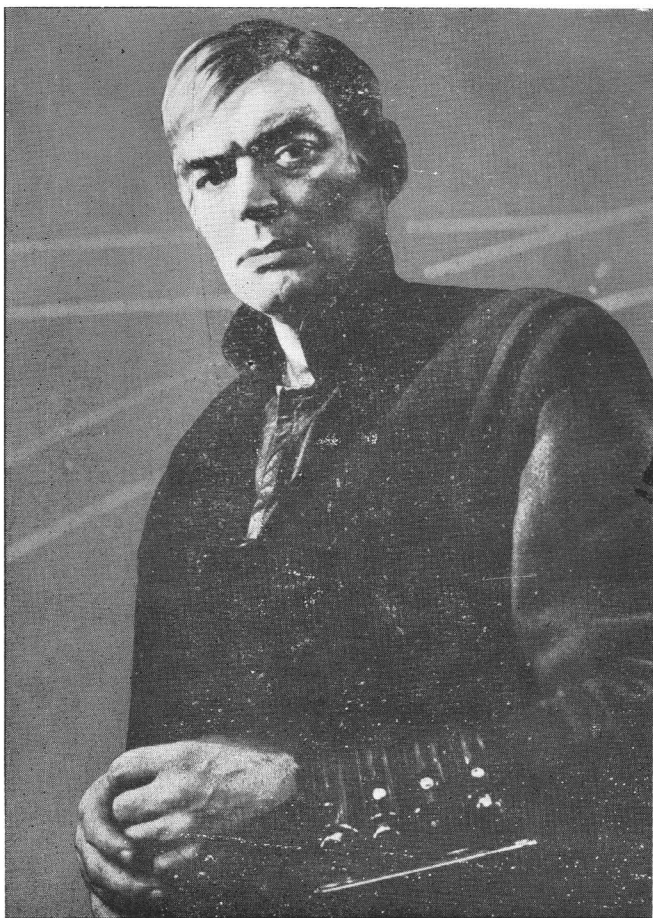
« Je ne suis pas un acteur d'intuition — nous confie-t-il —. Je cherche, j'élabore beaucoup et me propose toujours, pour certaines étapes, certains problèmes du métier <...>. Comme acteur, je suis la victime du fait que je mesure un mètre

quatre-vingt cinq et que j'ai une voix très forte. Ce n'est pas le « jeu héroïque » qui m'intéresse, mais bien le « Kammer-spiel »¹.

Son charme particulier en tant qu'acteur, l'originalité de son art sont le fruit d'une « construction » intelligente de l'univers humain et d'idées du personnage, aussi bien que de son jeu intime, disons avec lui « de chambre »; un jeu qui, souvent, n'est présent qu'au second plan ou bien dans un sous-texte secret du rôle; ce sont l'intelligence scénique et le vécu profond, discret, d'un acteur doué d'une grande force et d'une présence prégnante, qui déterminent la densité artistique singulière et l'assurance marquée de ses interprétations.

L'art scénique d'Albulescu se déploie sur deux grandes directions essentielles, celle des rôles majeurs, de grande prestance et vitalité et celle d'un certain type de comédie interprétée de manière originale, très significative sous le rapport de sa vocation et de l'effet comique qu'il s'entend à en tirer². Son physique statuaire prête à ses personnages une fière allure, une consistance toute spéciale du point de vue artistique, issue de l'individualisation marquée et de l'interprétation signolée — « de chambre » — de ses rôles, jusqu'aux plus héroïques même. Ainsi, lorsqu'il interprète le voïvode Basarab I^{er}, il le reconstitue avec toute la solennité requise, mais aussi avec une franchise parfois brutale qui ne l'empêche pas, à d'autres moments, d'y mettre une secrète délicatesse et toute son harmonieuse disponibilité aux nuances; il enlève ainsi son personnage à la légende pour le placer — débordant de vitalité — dans l'histoire réelle, voire même dans la contemporanéité. Ou bien, dans le comte Mailat, il l'« élabore » avec ténacité et sobriété, avec rigueur dramatique aussi, emmêlant

Fig. 9 — Mircea Albulescu (lord Hastings), dans *Richard III* de William Shakespeare, Théâtre National « I. L. Caragiale », 1975/1976.



ses répliques de pauses lourdes de sens ou de « paroles qui tombent comme des dalles », l'acteur nous fait pressentir en ce personnage dominé manifestement par les préjugés et conscient de son pouvoir absolu, un obscur, si humain cependant, sentiment de culpabilité. Dans Lord Hastings, la grande force de son interprétation — qui nous fait réaliser par le jeu dynamique et convaincant toute la grandeur de cette destinée — réside dans la fine compréhension d'un univers humain strictement dépendant de l'histoire. Quant au Cuisinier de *Mutter Courage*, celui-ci acquiert une substantialité inédite du « naturel », du « quotidien », qui, avec retenue, se dégage du second plan de l'interprétation.

Créateur — en première mondiale — du rôle de Danton dans la pièce homonyme de Camil Petrescu, Mircea Albulescu impose ce personnage à l'histoire du théâtre par sa dignité scénique indiscutable, par son interprétation dense, substantielle — accrochée à la réalité des faits —, par son style empreint de grandeur et de majesté mais aussi, à certains moments, d'une tendre délicatesse. L'acteur se confesse d'ailleurs quant à sa conception du rôle, des modalités de travail et son aveu explique les causes particulières de sa réussite et, mieux que n'importe quoi d'autre, sa personnalité d'acteur : « Le rôle a de la rime et moi j'aime la rime, la manière dont certaines choses se répondent les unes aux autres, se complètent réciproquement, consonnent : j'ai donc cherché la rime de situation, du geste, des pauses, du rythme. J'ai poursuivi de réaliser avec ces détails de finesse une certaine individualisation du personnage »³. Dans la scène finale — imaginée par le metteur en scène en dehors du texte — l'acteur « suggère magistralement l'idée que le personnage était déjà sorti de l'histoire » avant d'être guillotiné, car « il ne se trouvait plus là qu'un homme fatigué, gelé », qui « affrontait la mort avec le sentiment de l'éternité acquise. De tous les personnages créés pendant sa carrière

d'acteur, c'est le plus important ; son effort (...) est permanent et infatigablement efficace (...) la cohérence de l'existence scénique tout entière est dépourvue de toute fissure »⁴.

La composition comique témoigne chez Albulescu de nuances infinies et d'une virulence satirique parfois dévastatrice. Dans un rôle épisodique, celui de Balhasar, il accentue minutieusement, en maître de son métier d'acteur, l'individualité du personnage et, en en faisant un efféminé ridicule, il compose une surprenante caricature grotesque du personnage. Toujours dans la zone deshumanisée et féroce du grotesque et toujours comme une composition grotesque, il s'impose encore d'autres personnages : celui d'Achille par exemple — cruel et lâche en même temps, ou bien Schmitz — une brute sentimentale malgré son air d'enfant arriéré et ses mufleries « naïves » dont l'humour, peut-être même un humour noir, est pourtant irrésistible ; enfin, cet étrange personnage d'Eugène Ionesco, Nicolas d'Eu, qu'il réalise avec une force percutante, oscillant entre le réel et l'irréel, le tragique et le burlesque, sous le signe d'une existence hallucinante, prêtant à son jeu un caractère dramatique à part, imprégné de parodie, pour tout dire l'expression essentialisée du programme théorique du théâtre de Ionesco fondé sur l'interférence et la simultanéité des plans comiques, tragiques et grotesques et sur le jeu ostentatoire, menaçant, face au public le plus souvent.

Réalisant avec une égale puissance des destinées humaines dans le film, récitant comme nul autre, doué d'une inégalable aptitude à transmettre le sens profond de chaque vers et même au-delà du vers, Mircea Albulescu est l'acteur *qui sert son talent avec sérieux et intelligence*, qui individualise ses personnages avec une précision parfaite et une subtile richesse de nuances humaines, en imprimant ainsi à la force de son art d'acteur une tonalité spécifique et une vibration originale.

¹ MIRCEA ALBULESCU, *În căutarea lui Danton*, in *Teatrul*, 1975, n° 2, p. 13.

² Fraîchement émoulu des bancs de l'Institut d'art théâtral et cinématographique « I. L. Caragiale » de Bucarest, en 1956, il passe acteur au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » (1956-1967), ensuite au « Théâtre de Comédie » (1967-1974), en fin de compte — et jusqu'à ce jour — au Théâtre National de Bucarest

(depuis 1974). Parmi ses plus importants rôles : Mihai Rosnoveanu (*De n-ar fi iubirile* — Si les amours n'étaient — par Dorel Dorian, 1959/1960) ; Remus Mălureanu (*Costache și viața interioară* — Kostake et la vie intérieure — par Paul Everac, 1961/1962) ; Balhasar (*La Comédie des erreurs* par Shakespeare, 1962/1963) ; Horace (*O singură viață* — Une seule vie — par Ionel Hristea, 1962/1963) ; Schmitz (*Bieder-*

mann et les incendiaires — par M. Frisch, 1963/1964); Achille (*Troilus et Crésida*, 1961/1965); Nicolae d'Eu (*Les Victimes du devoir* par Eugène Ionesco, 1968/1969); Basarab (*Croitorii cei mari din Valahia* — Les Grands tailleurs de la Valachie — par Al. Popescu, 1968/1969); le Cuisinier (*Mutter Courage* par B. Brecht, 1971/1972); Danton (*Danton* par Camil Petrescu,

1974/1975); lord Hastings (*Richard III* par Shakespeare 1975/1976); Mailat (*Singele sau Patima fără s/îrşit* — Le Sang ou Le calvaire sans fin — par Horia Lovinescu, 1976/1977), etc.

³ MIRCEA ALBULESCU, *loc. cit.*

⁴ VALENTIN SILVESTRU, *Clio şi Melpomene*, Bucarest, 1977, p. 193.

GEORGE CONSTANTIN (n. 1935)

George Constantin¹ crée chaque fois au spectateur la certitude que, sous ses yeux, les idées s'animent, le geste se précise, les mots roulent et qu'il assiste sur le vif à la magie de la création de l'univers humain.

Il est difficile à définir ce qui, en premier lieu, caractérise le jeu de George Constantin. Serait-ce son imposante vigueur artistique, la nature si personnelle de son art d'acteur, ou bien cette alternance de force cosmique et de faiblesses, limites humaines, ces états d'extrême — force et faiblesse — naissant un large éventail, incroyablement même, de pensées et de sentiments? Seraient-ce encore les proportions artistiques acquises par ses héros grâce à la mosaïque de son jeu? Ou l'humour si original, d'un burlesque colossal, d'un comique grotesque concentré, d'un comique explosif ou bien d'un comique dur-noir? Serait-ce plutôt la dynamique de sa méditation philosophique ou, peut-être, sa science à rendre le sous-texte, son style moderne de vous inviter à déchiffrer le sous-texte? Ou enfin, son grand charme, cette orchestration compliquée qu'est sa voix inimitable? Sans doute, chacun de ces aspects et tous à la fois, parce que toutes ces modalités d'expression de son puissant talent sont filtrées d'une manière ou d'une autre à travers la biographie de chacun de ses personnages.

Le pathétisme singulier — qualité particulière de son jeu — en est infiniment nuancé, depuis l'excellente composition, symbole de la plus complète décrépitude humaine (Anselme, le sixième prisonnier du champ, dans *Le Premier jour de liberté* de Léon Kruczkonksi, saison 1962/1963) jusqu'au caractère bouillonnant, d'une bravoure sévère, de Gralla (*Act vénétien* — Acte vénitien — de Camil Petrescu, saison 1963/1964), ou bien jusqu'à ce Lear à la barbe noire, si vif et débordant de tempérament, violent mais philosophe, poussé par des forces telluriques, passant

graduellement à l'état de misère humaine et à l'intelligence absolue du sens du monde et qui, par la liberté et l'ouverture de l'interprétation, arrive à synthétiser la tragédie de la destinée humaine et sa relation avec la conscience contemporaine.

Une forte intuition et une vive intelligence de la scène prêtent au jeu de George Constantin cette *alternance* permanente et formidable de pensées et de sentiments, avec des réactions explosives ou discrètement, subtilement, repliées sur elles-mêmes, cette alternance psychique en un mot qui renferme toute la complexe histoire d'une vie dans une image scénique. Sommairement, en quelques gros traits, l'acteur s'entend à tracer un « type » (tel ce Sextus Pompée d'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, 1960/1961) ou bien à transformer toute la scène en une grande arène où, à travers une gamme illimitée de faits et de sentiments, vivent une destinée ou l'humanité entière. De brusques passages, spectaculaires, de la cruauté perfide au raffinement suprême, de la fine ironie à la raillerie abjecte, de l'assurance orgueilleuse à une décontenance pénible créent, au moyen d'une élaboration équilibrée des contrastes, un personnage de force maléfique dominatrice — Şerban Saru-Sineşti dans *Jocul ielelor* (La Danse des fées) de Camil Petrescu (1965/1966). Ou bien, comme s'il descendait du monde de la Renaissance, il est un Henri IV malicieux et passionné, fou-lucide brillant et fascinant, rongé par l'idée, personnage de grandeur et de charme fantasque (*Henri IV* de Pirandello, 1966/1967). Une autre fois, dans le rôle d'un personnage effacé, anodin, il atteint aux grands moments de domination de la scène tout entière et on voit alors, dans « une explosion volcanique d'humanité », s'élever le « grand acteur des silences de pierre et des éclats orageux »² (*Cet étrange animal* de Gabriel Arout, 1966/1967).

La méditation philosophique est une composante de son jeu indépendamment du rôle interprété: pouvoir de pénétration, inédit de la méditation, ouvrant — l'un



Fig. 10. — George Constantin (Iona), dans *Iona* (Jonas) par Marin Sorescu, Théâtre « Mle », 1968/1969.

et l'autre — des portes parfois insoupçonnées vers la compréhension du personnage. Interprétant Jonas et Tymon d'Athènes³, l'acteur prouve ses inépuisables ressources, son aptitude à commenter les événements dans une manière personnelle et, en même temps, témoigne d'une diversité de moyens artistiques. Sur le problème fondamental : vie-mort-devenir, la vision cosmique se revêt chez lui d'un éclat terrestre doublé de certain succulent humour : « Bien qu'il soit "seul et triste" — dit-il —, mon Jonas est un type vital, un homme d'esprit ; il me préoccupa par son genre d'esprit, par son air pince-sans-rire, naïf, par le sourire dont il accueille la solitude, cette force avec laquelle il poursuit son existence (...), sa foi dans la vie est immense, ainsi que sa générosité devant la nature et le cosmos »⁴.

Si dans *Jonas* le tragique se charge de significations diurnes et si, dans ce spectacle, l'acteur joue ouvertement « la partie avec le public » en communiquant directement et en descendant d'un air de bonhomie philosophique dans les stalles, ce même tragique se détache par contre dans *Tymon d'Athènes*, essentialisé, du jour au jour et l'acteur y joue les deux états psychiques du personnage — celui du total abandon et de sa confiance libre, exaltée, en l'humanité, et

celui d'écroulement, de retraite intérieure, de négation de l'humanité, débordant de massivité et de force — en manifestant son grand pouvoir d'intériorité, de concentration et de finesse psychologique : « plus assombri de pensées, plus consumé que jamais de l'intérieur, dans un spectacle qu'il aurait eu, semble-t-il, la force non seulement de jouer mais aussi de contempler avec philosophie »⁵.

Le timbre spécifique de son humour — grotesque, ironique, cruel-satirique — naît de sa *force comique*. L'humour insolite, aux intonations particulières, les attitudes désordonnées, l'incessante parodie et auto-parodie créent l'image grotesque et inoubliable d'un « clown massif qui, inutilement, fait ses culbutes dans une arène déserte »⁶ (Stomil). Le comique acquiert dans son interprétation des proportions homériques dans le rôle du grand seigneur de la province russe (*Cet étrange animal*), revêt des formes réalistes-métaphoriques propres au style de Gogol (Zamuhraaskhine, dans *Les Joueurs*, saison 1977/1978), atteint des états de paroxysme d'un humour sans bornes (*Quatre larmes* de V. Rozov, saison 1974/1975), devient une aigre satire dans Bucsan (*Ultima oră* — La Dernière heure — de M. Sebastian, saison 1975/1976) et prend un ton de gravité et d'amertume dans

Falstaff (*Henri IV* de Shakespeare, saison 1976/1977).

George Constantin est l'acteur qui couvre de sa personnalité un vaste et particulièrement divers répertoire, depuis Porphyre (*Crime et châtiment*) à Higgins (*Pygmalion*), depuis Vania (*L'Oncle Vania*) à Diimitri (*Les Frères Karamazov*), depuis Tobbias (*Fragile équilibre*) à Tiganov (*Les Barbares*), depuis Emil Vlăsceanu (*Simple coîncident* — *Simple coîncidences*) à Nicolae Roșca (*Oricît ar părea de ciudat* — *Si bizarre que cela paraisse*), depuis

Scaur (*Fîntîna Blanduziei* — *La Fontaine de Blandousie*) au Poète du *Paradis*, depuis Manole de *Omul care și-a pierdut omenia* (*L'Homme qui a perdu son humanité*), au Colonel de *Omul care...* (*L'Homme qui...*). Il y témoigne en égale mesure de sa vocation pour le tragique et le comique, pour le monumental et la simplicité, pour la tendresse discrète et l'extériorisation spectaculaire. Technicien accompli de quelques compositions massives, George Constantin est un acteur ayant la grâce, de grande envergure et parfaitement authentique.

Notes

¹ Diplômé de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest, il débute sur la scène du Théâtre de l'Armée (l'actuel Théâtre Nottara) où il continue d'y être. Pour peu de temps il est aussi engagé par le Teatrul Mic où il apparaît dans le rôle de Nicolae Roșca (*Oricît ar părea de ciudat* — *Si bizarre que cela paraisse* — de Dorel Dorian, saison 1964/1965); d'Emil Vlăsceanu dans *Simple coîncident* (*Simple coîncidences*) de Paul Everac, 1965/1966; de Stomil dans *Tango* de S. Mrozek, 1967/1968; Jonas dans la pièce homonyme de Marin Sorescu, 1968/1969. Mais il joue aussi ailleurs, comme par exemple sur la scène du National de Bucarest dans le rôle du Roi Lear (pièce homonyme), saison 1970/1971, sans oublier également de faire mention

ici de son remarquable talent d'acteur de film, ce qui le fait être l'un des meilleurs interprètes roumains dans ce domaine.

² VALENTIN SILVESTRU, *Săptămîna teatrului*, in *Contemporanul*, Bucarest, 1967, février 17.

³ Iona par Marin Sorescu, 1963/1969, *Tymon d'Athènes* par Shakespeare, 1977/1978.

⁴ MIRA IOSIF, *Dialog de atelier cu George Constantin despre credința în regizor, nevoia de echipă, păstrarea integrității artistice, un nou capitol*, in *Teatrul*, 1969, n° 5, p. 78.

⁵ AUREL BĂDESCU, *Cronica teatrală*, « *Timon din Atena* », in *Contemporanul*, 1978, avril, 14.

⁶ ANDREI BĂLEANU, *Cronica teatrală*, « *Tango* », in *Scînteia*, 1963, février, 18.

VICTOR REBENGIUC (n. 1935)

Son jeu de scène est « simple », d'où, chez le spectateur, une reposante impression de simplicité. Ce sont les ressources fondamentales de l'art d'acteur de Victor Rebengiuc qui la lui procurent : vitalité et chaleur, lucidité et charme, sobriété et finesse, concentration et dynamisme, tout cela fondu dans une composition scénique homogène et figolée, authentique et originale sans conteste. C'est aussi parce que Rebengiuc n'est jamais « miné » par la routine mais, tout au contraire, toujours ouvert à la compréhension totale du personnage.

Depuis l'adolescent sensible et vivement réceptif à l'égard des phénomènes généraux de l'existence (Biff Loman), jusqu'à l'être dur dont la sensibilité se double de l'expérience de la vie (Jerry), Victor Rebengiuc traverse par le biais de ses rôles la première partie — essentielle — du chemin qui s'ouvre largement vers les grandes zones, animées du souffle philosophique et humain (Richard II, Arthur, Jamie) ou bien « perce », plein

d'une curiosité aiguë, jusqu'au « fond » de l'existence humaine (Stanley, Bubnov)¹.

Acteur doué et artisan accompli, Victor Rebengiuc dispose d'une gamme particulièrement variée de moyens d'expression qu'il dirige avec expérience et mobilité; cette synthèse entre la rigueur et la diversité est la source de la *spécifique modernité* de son jeu. Son analyse lucide fortement expressive lui permet de passer, avec de la tenue scénique et un masque structural différent, d'un rôle à un autre, de la spiritualité supérieure de certains personnages (Richard II, Arthur, Mihai Viteazul) à la sombre bêtise de certains autres, tels que Bubnov. À ce point qu'il devient difficile de s'imaginer que la sensibilité, la générosité et la sincérité d'un Jerry ou bien les débats intérieurs empreints de tragique de cet « Hamlet anarchique » qu'est son Arthur, aient pu jamais résider dans le même acteur capable d'imposer un Stanley « nullement massif, tout le contraire de la brute déchainée, mais épouvantable par son attitude inflexible, sa dureté sans fissure, animé d'une colère qui anéantit tout »²; d'autant moins entrevoit-on facilement dans l'élégante pré-

sence scénique d'un roi plus d'une fois hystérique (Richard II) ou bien dans le jeu concentré, animalique, d'un personnage aigri, grossier, borné, d'une mentalité et d'un comportement sous-humains, «placide et terrifiante incarnation d'un sens commun dangereux»³ — Bubnov, interprété de manière anthologique par Victor Rebengiuc (en 1960, dans la même pièce, au même théâtre et dans la même mise en scène, de Liviu Ciulei, il jouait le rôle d'Aliocha).

Après la création pleine d'humour discret, de charme et de pittoresque (du marchand juif David) qui met une note de couleur et de généreuse humanité dans la sombre vie éprouvée de Vitoria Lipan, Victor Rebengiuc construit sur la scène avec des éclats de violence jaillissante, sur un fond de sagesse discrète et par une interprétation moderne de large ouverture historique chargée de sens philosophiques fondamentaux, la destinée d'un héros nimbé de prédestination tragique — Mihai Viteazul⁴ —, après quoi, avec des effets volontairement exprimés en grosses touches, irrésistibles aussi, il agence une composition comique vigoureuse d'une force satirique dissolvante, celle de Pamfil dans *Ziaristii* (Les Journalistes). Soit que, d'accord avec le metteur en scène Liviu Ciulei, il transgresse sa propre modalité de jeu, toute simple, pour se lancer dans un lyrisme impétueux, chargé de théâtralité séductrice (Orlando), soit qu'il interprète de façon grotesque un personnage de Dürrenmatt (Kurt), ou que, interiorisé, énergique, avec des explosions nerveuses, il personnifie une canaille pourchassée (Aurel), ou encore — avec sincérité et discrétion, mais solidement — le drame d'un intellectuel égaré (Ovidiu Petrescu), de même qu'avec gravité et virilité, plein de naturel, il sait rendre la destinée d'un officier allemand qui se sacrifie pour son crédo antifasciste (Gerstein), chaque fois Rebengiuc crée par une «*exacitude mathématique*» au moyen de laquelle il compose ses rôles, n'importe quel rôle, un profond univers humain, complexe et amplement généralisateur. Soucieux de la moindre nuance recélée par le caractère de Bessemenov, soucieux également de rendre ses réactions manifestes aussi bien que celles dissimulées, souterraines, à l'égard de ses partenaires, l'acteur réalise pleinement l'impression de force apparente qu'émane du personnage, son existence compliquée. Quant à Jamie, «il le retrace en lignes



Fig. 11. — Victor Rebengiuc (Orlando) et Clodi Bertola (Rosalinde), dans *Comme il vous plaira* de William Shakespeare, Théâtre Municipal, 1960/1961.

très nettes et avec un tel esprit de pénétration qu'on voit à travers le personnage, comme dans un kaléidoscope, tous les défauts des autres membres de la famille <...> Il méprise les effets, s'intéresse essentiellement à la structure secrète du type, se donne totalement à son héros <...>. Sa scène nocturne lorsque, ivre, il confie à son frère une vérité terrible, est magistralement composée, avec tout l'entendement et la force créatrice d'un artiste moderne de la première ligne de notre théâtre actuel»⁵.

D'une intuition vigoureuse et d'une prompte intelligence scénique, doué d'un

sens minutieux et précis du détail significatif et d'une généreuse compréhension du climat de la pièce et du personnage, prouvant une grande capacité dans le choix des moyens scéniques, Victor Rebengiuc — expressif, plein d'un charme particulier, créateur original et averti de vies

humaines — représente l'acteur d'une modernité largement et continuellement ouverte sur l'actualité de l'art de la scène et qui, néanmoins, n'hésite pas à reprendre chez ses devanciers les moyens consacrés par leur grande connaissance du métier d'acteur.

Notes

¹ Après qu'il ait fini ses études, il devint pour une seule saison (1956/1957) acteur au Théâtre National de Craiova ; depuis 1957, sauf une période où il passa acteur au Teatrul Mic (1966/1970), il se garde en permanence au Théâtre « Lucia Sturdza-Bulandra ». Parmi ses rôles les plus importants on dénombre : Biff Loman (*La Mort d'un commis-voyageur* par Arthur Miller, 1958/1959) ; Orlando (*Comme il vous plaira* de Shakespeare, 1960/1961) ; Vaguine (*Les Enfants du soleil* par Gorki, 1961/1962) ; Jerry (*Deux sur une balançoire* par M. Gibson, 1961—1965) ; Stanley (*Un Tramway appelé désir* par T. Williams, 1965/1966) ; Richard II (pièce homonyme de Shakespeare, 1966/1967) ; Arthur (*Tango* par S. Mrozek, 1966/1967) ; David (*Ballagut — Le Hachereau* — par M. Sadoveanu, dans la version arrangée pour le théâtre par Radu Penciulescu, 1967/1968) ; Brutus (*Jules César* de Shakespeare, 1967/1968) ; Mihai Viteazul (*Viteazul — Le Brave* — par Paul Anghel, 1969/1970) ; Aurel (*Pisica în noaptea anului nou — La Chatte, la nuit du Jour de l'An* — par D. R. Popescu, 1970/1971) ; Kurt (*Play Strindberg* par A. Dürrenmatt, 1970/1971) ; Gerslein (*Le Vicaire* par Rolf Hochhuth, 1971/1972) ; Pamfil (*Ziariștii — Les Journalistes* — par Al. Mirodan, 1971/1972) ; Ovidiu Petrescu (*Un fluture pe lampă — Un Papillon qui se brûle les ailes* — par Paul Everac, 1972/1973) ;

Bagrov (*Transit* par Léonide Zorine, 1974/1975) ; Bubnov (*Les Bas-fonds* de Gorki, 1974/1975) ; Jamie (*Le Long chemin du jour vers la nuit* par O'Neill, 1975/1976) ; Gerkoun (*Les Barbares* de Gorki, 1977/1978) ; Bessemenov (*Les Petits-bourgeois* de Gorki 1977/1978), etc.

² ILEANA POPOVICI, *Forța expresivă a analizei lucide. « Un tramvai numit dorință »* — Teatrul « Lucia Sturdza-Bulandra », in *Contemporanul*, 1966, février, n° 11.

³ MIRA IOSIF, *Première. Teatrul « Bulandra »*, *Aziul de noapte de Maxim Gorki*, in *Teatrul*, 1975, n° 5, p. 50.

⁴ Il a joué dans bien des films. On dénombre parmi ses créations mémorables, en dehors du fameux rôle de Bologa (*Pădurea spinuraților — La Forêt des pendus* — d'après le roman de L. Rebreanu) et de Doru (*Zestrea — La Dot* —), Tănase Scatiu et Doctorul Poenaru (chacun des deux derniers rôles étant les personnages titulaires des films homonymes) ; il a joué aussi le rôle de Michel le Brave dans le film *Buzduganul cu trei peceți* (La Massue à trois sceaux).

⁵ VALENTIN SILVESTRU, *Clio și Melpomene*, Bucarest, 1977, p. 232.

Ana Maria Popescu

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE DU CINÉMA ROUMAIN

L'ÉVOLUTION DE LA COMÉDIE À L' «ÉPOQUE ANCIENNE» DU CINÉMA ROUMAIN

Florian Potra

Si nous disposerions d'une possible et nécessaire « histoire du goût chez les Roumains » — qui s'identifie presque avec une histoire des idées — il nous serait aujourd'hui plus facile à établir, par déduction, la mentalité du public qui fréquentait la comédie cinématographique, d'une part, et ce que les réalisateurs entendaient par comédie cinématographique, d'autre part, à l'époque qui nous préoccupe, c'est-à-dire entre les deux guerres mondiales. Il y a, évidemment, quelques études en ce sens, mais elles ont un caractère préliminaire de réflexions ou de signalement de certains aspects¹, contenant des indications analytiques précieuses qui ne dépassent toutefois pas le stade de tâtonnement d'une première lecture critique des rares films conservés dans les archives (intégralement ou en partie), du total de 33 comédies.

Le stade actuel des recherches filmologiques nous permet — tant par l'accumulation graduelle du matériel bibliographique, « de beaucoup plus vaste qu'on ne l'aurait cru »², que par le délinéament d'une division par périodes et de critères scientifiques — et nous oblige à une plus souple description et définition du caractère *comique* dans la parabole historique du cinéma roumain. En adoptant la division proposée par les historiens, nous précisons que nous nous occuperons dans ce qui suit, à l'intérieur de l'*époque ancienne*, des périodes appelées « l'efflorescence du muet » (1920—1929), « l'apparition du sonore » (1930—1936) et « l'intervention de l'État » (1937—1948). D'autre part, nous allons impliquer dans la discussion — en accord avec les mêmes propositions — des éléments tels que : le genre (comique), les thèmes, la dramaturgie, le profil spécifique des metteurs en scène, l'interprétation (art de l'acteur), etc., en connexion avec le répertoire mondial ainsi qu'avec les motifs traditionnels et les préoccupations de l'époque dans la culture roumaine.

En évitant naturellement de céder à la tentation de définir *a priori* la comédie cinématographique roumaine — définition possible, tout au plus, en guise de conclusion et, comme toute définition, destinée à rester provisoire — il convient néanmoins d'observer que, dès la période de l'efflorescence du muet et malgré le slapstick américain³, la *vis comica*, la sève comique des films roumains est visiblement adéquate à la tradition littéraire et

surtout théâtrale, avec un *caractère social* prononcé, au coloris spécifique dans un cadre ethno-historique plutôt fermé. Nous avons là, comme aurait dit George Călinescu, une « note prioritaire » de la comédie cinématographique autochtone, au-delà de la valeur esthétique absolue. Ce caractère social est mis en évidence par les thèmes, la typologie, bref : par l'univers comique qui tend à se constituer, malgré les difficultés, dans les films de l'époque.

Étant donné les faits et les aspects rigoureusement *documentés* — manuscrits, scénarios, chroniques, interviews, enquêtes publiques, etc. — il nous semble que sous l'angle strictement thématique⁴, donc des sujets, il ne suffit plus de nous limiter aux pellicules conservées dans les archives, mais que nous pouvons tenter d'incorporer à la vision d'ensemble tous les indices, tous les témoignages — nous répétons, documentés — existants pour la majorité des films qui se sont perdus, en les acceptant, avec prudence, comme réels. En procédant de la sorte, la comédie cinématographique devient la boîte de résonance d'une situation culturelle bien plus vaste et variée.

Le processus de « récupération » peut commencer, croyons-nous, en un enchaînement du simple au complexe, voire même avec le « short », avec les films qui accompagnaient ou complétaient soit un programme cinématographique proprement dit, soit un spectacle de théâtre (d'habitude une revue ou des variétés), ainsi qu'avec les court-métrages pour la réclame,

commandés et organisés par certaines firmes commerciales d'intérêt publicitaire. De la première catégorie nous attirent l'attention, tant par le sujet que, surtout, par la personnalité des protagonistes ou des réalisateurs, *O horă la țară* (Une « hora » à la campagne), avec le fameux comique Iulian, dans quelques scènes de sa création « faubourienne »⁵; *Cei doi Bărcănești* (Duo Bărcănescu), qui complétait un spectacle de revue de la troupe Alexandru Bărcănescu — Mihăilescu-Brăila et dans lequel « ton-ton Alecu Bărcănescu est cinématographié et parle de la salle avec soi-même »; *Peripețiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la București* (Les Péripiéties du voyage de Rigadin de Paris à Bucarest), introduction filmée au « numéro » interprété par le célèbre comique français Prince-Rigadin sur la scène du théâtre « Căărăbuș »; *Vagabonzii de la « Căărăbuș »* (Les Vagabonds du « Căărăbuș »), avec Alecu Bărcănescu, considéré comme la *grotesque cinematografică* la plus réussie, auxquels s'ajoutent les productions transylvaines *Zîna cinematografului* (La Fée du cinéma), complètement à l'opéra de J. Gilbert, ou *Dragoste picată din cer. Lindbergh în Transilvania* (Amour tombé du ciel. Lindbergh en Transilvanie), intégré dans la comédie musicale avec le même titre. Dans la liste des pellicules publicitaires, aux côtés de *Lache în harem* (Lache au harem) qui s'est conservée, nous devons insérer *Aspirina Bayer*, *Culesul viilor* (Les Vendanges) appartenant à la firme « Dealul Zorilor », avec Ion Zancovescu, ou bien *Guguță la strand* (Guguță au bassin), « comédie publicitaire » pour le magasin « Universal », le bassin Kisselef et la marque d'automobiles Citroën.

Si de tels films apparaissent d'un intérêt limité, comme étant de simples et rudimentaires occasions cinématographiques, les essais spécifiques de comédie se présentent avec une série de suggestions plus riches et plus substantielles, depuis *Un loc pentru soacra* (Une place pour les belles-mères), coïncidant probablement avec *Zăpăcilă se însoară* (L'Étourdi se marie) dans une mise en scène de V. Maximilian, jusqu'à *Năbădăile Cleopatrei* (Les Fureurs de Cléopâtre) et le métrage moyen *Milionar pentru o zi* (Millionnaire pour un jour), sans pour autant ignorer les réalisations de Cluj, antérieures, signées par Kertész Mihály (Michael Curtiz) et Korda Sándor (Alexander Korda): *Sugarii împrumutați* (Les Nourrissons prêtés), *Cox et Box*,

Povești despre mașina de scris (Récits sur la machine à écrire), *Bunica* (La Grand-mère).

D'une importance particulière s'avère le scénario *Ghinionul* (La Guigne) de Liviu Rebreanu, même si la réalisation du film reste incertaine. Plus riche en éléments d'action que le récit ultérieur avec le même titre, ce scénario représente un premier modèle d'adaptation et de « naturalisation » du slapstick, en contact avec une tradition comique (littéraire-théâtrale) constituée et avec un univers humain spécifié. Se situant — et pas seulement au point de vue chronologique — entre Caragiale et Mușatescu, Liviu Rebreanu accorde, dans sa comédie burlesque, un espace d'expression aussi bien aux situations et aux mœurs qu'à l'« objet-roi ». La lutte impuissante menée par le héros Rică Ghinion contre le savon, le pantalon déchiré, le bouton, puis contre le tramway — dans une cadence scandée par la crise de temps — évoque, en effet, dans le plan de l'interférence avec le slapstick, le « short » comique de Mark Sennett, de Chaplin ou de Keaton, cependant que le cadre, l'atmosphère, les tempéraments, voire les obsessions nous appartiennent en propre, restent « bucarestois ». Rică Ghinion est fonctionnaire, comme le seront aussi Gioni de *Așa e viața* (C'est la vie) ou Mitică Dumitrescu de *O noapte de pomină* (Une nuit pas comme les auteurs), selon les théories de Tudor Mușatescu qui disait : « je ne crois pas que le Roumain soit né poète, mais plutôt fonctionnaire ». Comme un contrepoint pour le leitmotiv de la « guigne », Rebreanu lance, peut-être pour la première fois chez nous, le jeu de l'heureux hasard, de la chose trouvée; dans *Ghinionul* c'est un portefeuille que trouve le protagoniste, dans *Așa e viața* Gioni « trouve » lui aussi des paquets de cigarettes, des craquelins et même la fille du directeur, etc., de même que le protagoniste de *Gogulică C.F.R.* En tout cas, avec *Ghinionul*, notre comédie cinématographique présentait, dès 1913, les prémisses d'une expression complexe et nuancée, au-delà du caractère linéaire escompté de la trame, et seule la discontinuité caractéristique de la production de l'époque est responsable d'avoir retardé, ajourné la maturité d'un genre encore contraint de parcourir un itinéraire tortueux et précaire.

En dépassant l'intention d'un film comme *Din viața lui Păcală* (Scènes de la vie

de Păcală — Păcală étant un personnage de la littérature roumaine célèbre pour ses pitreries), d'après Petre Dulfu, qui atteste néanmoins le souci pour la constitution d'une comédie folklorique, concrétisé plus tard dans *Păcală și Tîndală la București* (Păcală et Tîndală à Bucarest), le premier film de Jean Georgescu — metteur en scène et interprète dans *Milionar pentru o zi*, — s'avère édificateur quant à la mentalité des années '20. Ainsi que le suggère le titre même, nous y trouvons le motif du « million », le million hérité — comme dans *Maiorul Mura* (Le Commandant Mura) —, qui dans *Păcală și Tîndală la București* et, plus tard, dans *Bing-Bang* connaîtra la variante du million gagné à la loterie. (Dans le même esprit, Korda, à Cluj, portait à l'écran le roman de Twain *Le Billet d'un million de livres*). Nous sommes, évidemment, devant l'un des mythes les plus prégnants de la société capitaliste, celui notamment du jeu du hasard, capable de transformer tout d'un coup la condition de l'individu appartenant aux classes pauvres.

Un autre mythe, ou plus exactement un autre endroit d'évasion et, partant, de réalisation illusoire est le rêve, dans une série de films « aussi variés que *Lache în harem*, *Visul lui Tănase* (Le Rêve de Tănase), *Bing-Bang*, métaphore, évidemment, de l'idée d'une utopique évasion »⁶. C'est probablement toujours d'un rêve, mais dans le sens plus large, de dimensions fantastiques, qu'il s'agit dans *Năbădăile Cleopatrei*, à propos duquel sont à retenir, outre les gags basés sur des anachronismes, les intéressantes déclarations de principe du metteur en scène, Ion Șahighian : « Les innovations que j'apporte dans ce film sont l'introduction parallèle du comique américain bon marché avec le raffinement du comique français <...> tout en gardant la note prédominante dans la comédie sentimentale »⁷, entendant par cette dernière — si les témoignages contemporains sont corrects — justement la synthèse originale, spécifiquement autochtone. Il convient d'enregistrer — à défaut du film, perdu comme tant d'autres — quelques opinions convergentes des critiques, après la première : « La photographie est claire, la mise en scène habile <...> Nous avons également remarqué la préférence de M. Șahighian pour les *premiers plans* <...> Les scènes d'extérieur sont d'une rare beauté <...> »⁸, écrit Ioan Massoff, tandis que Vasile Voiculescu, après avoir

vanté « la luminosité et la clarté des images », fait ressortir les mérites de l'interprétation des acteurs : « Nos artistes réussissent à créer des personnages qui demeureront, du moins pour nous... »⁹. La même observation, faite d'une manière plus péremptoire, chez Sergiu Millorian : « La principale qualité du nouveau film roumain <...> consiste en ce qu'il démontre une réalité importante : il y a chez nous des acteurs de cinéma »¹⁰ (notre soulignement). Ces affirmations, même si incontrôlables, sont dignes d'être prises en considération, la distribution du film comprenant des noms comme ceux de Nicolae Soreanu, Jean Georgescu, G. Ciprian, Sonia Cluceru, Al. Giugaru, Ion Fintescu, A. Pop Marțian, Nae Tomescu.

Dans *Năbădăile Cleopatrei* le protagoniste s'appelle Azureanu : c'est toujours ainsi que s'appellera aussi le jeune premier de *Maiorul Mura* (interprété par le même Jean Georgescu). Dans la reprise de ce nom il faut voir, croyons-nous, au-delà d'une prédilection personnelle, l'essai d'assurer, d'un film à l'autre, une certaine cohérence et continuité typologique. Au demeurant, il a existé dans notre cinéma muet une tentative explicite — comme affirme, à juste raison, D. I. Suchianu — « de créer un *type comique* dans le genre de ceux créés par la comédie américaine »¹¹. Cependant, ajouterions-nous, avec un visible effort de « localiser » de pareils types, de les *nationaliser* — le moyen le plus commode étant de les assimiler à un paysage onomastique roumain. Preuve en est le fait que dans la production comique de cette période abondent des noms tels que Lache, Nea Ghiță Cocoloș, Gogulică, Guguță, Zăpăcilă, Tulea et Goangă, Boboc et Lie, etc. auxquels nous pourrions ajouter aussi ceux de Coana Sița, dans l'interprétation de Iulian, de l'amusante allégorie que semble avoir été *Coana Sița a lui nea Nae Parlagiu*.

Le tableau thématique demande à être complété avec l'intéressante initiative, même si seulement en partie réalisée, de Jean Mihail d'adapter librement, d'après Gogol, *Le Mariage*, avec Ion Sirbul comme interprète principal et collaborateur de la « localisation ». Puis, avec *Apasă fără voie* (Apache malgré elle), comédie non terminée, pourtant méritant notre attention d'un triple point de vue : la protagoniste était Paula Iliescu (Pola Illery) ; le film était écrit, mis en scène, photographié et joué par Cornel Dumitrescu (en collabo-

ration avec Theodor Grimbert) et en tant que tel il peut être considéré comme l'un des premiers essais de film « d'auteur » (amateur) ; l'enchaînement des quiproquos et des gags. En fin de compte doit être mentionné le probable *Nea Ghiță Cocoloș la Moși* (Tonton Ghiță Cocoloș à la foire), « film d'école », réalisé par Horia Igiroșanu à l'Académie de Mimodrame.

Il est clair que, ainsi étendue, l'aire thématique des comédies cinématographiques atteste une plus grande variété de ferments et de latences, une vitalité plus intense. Un jugement esthétique de toutes ces pellicules n'est pas possible, évidemment, le chercheur devant forcément se limiter à l'enregistrement de certains signes et symptômes — pourtant réels — qui modifient substantiellement le panorama du rire filmique roumain et le font sortir — ne serait-ce qu'au point de vue de l'*intentionnalité* — de sous la cloche de verre opaque de la pauvreté, imposée par une considération exclusive et par l'invariable analyse des quelques pellicules survivantes.

Mais même en ce qui concerne ces dernières — et nous pensons seulement aux réalisations de la période de début du film sonore — le jugement de D. I. Suchianu nous apparaît excessivement sévère : « Leur dénominateur commun est un lamentable engourdissement ». Il est vrai que *Lache în harem*, imitation très terre à terre du « short » maksennettien, est dépourvu de lymphe vitale propre et que le dilettante V. D. Ionescu étale un masque de bois indéfini au point de vue typologique, en attendant vainement que se répète le miracle qui fait naître de l'immobilité, de l'impassibilité — comme chez Keaton — l'expressivité comique ; il y a tout de même quelques moments du film qui dépassent le « lamentable engourdissement », surtout lorsque « Lily Dinamita » (Lily Stănescu) est présente. Il est également vrai que le « dynamisme scénique de la personnalité de Tănase » nous apparaît aplati dans *Visul lui Tănase*, film avec de nombreuses séquences sommaires (en tant que rêve, peut-être ?), mais on ne saurait nier, d'autre part, une certaine pulsation dans d'autres, y compris celle du couplet. Enfin, *Maiorul Mura* n'a été frappé qu'en moindre mesure d'« engourdissement », notamment dans les scènes rustiques, de « veillée », alors que les principaux fils de l'intrigue amoureuse se déroulent avec une certaine désinvolture, avec des jalonnements comiques opportuns, dans un con-

texte vaudevillesque, au goût de l'époque (la souplesse minique et de pantomime du personnage Azureanu, interprété par Jean Georgescu, le couple des soldats ordonnances Boboc et Lie, constitué de G. Timică et Nae Tomescu, les relations de ces derniers avec la Cuisinière, Ana Marian, etc.). Aussi croyons-nous Al. Kirițescu plus près de la vérité, quand dans la chronique de *Cuvîntul* il saisit un certain charme, plus ou moins naïf, dans cette pellicule : « Exempt des longueurs et des gaucheries des productions autochtones précédentes, les épisodes, traités avec goût et s'enchaînant dans un rythme naturel et spirituel, quelques détails ingénieux et d'un effet comique certain, le tout présenté dans un plein air lumineux et frais, enveloppant l'action entière dans le halo d'une attirante et exacte atmosphère roumaine ¹² ».

Avec un scénario de Jean Georgescu et Marin Iorda, mis en scène par ce dernier et ayant pour principal interprète le premier, *Așa e viața* doit être considéré un produit de référence pour la manière de concevoir et de traiter le « short » autochtone. *Așa e viața* reflète les efforts des cinéastes roumains pour l'aligner au film mondial, en empruntant des procédés « purement cinématographiques », tout en laissant quelque espace aussi à une intervention spécifiquement « locale » comme atmosphère et tempérament. Les gags élaborés par Jean Georgescu et Marin Iorda sont de la famille des gags américains, quant au mécanisme qui les déclenche et la manière de les traiter, mais leur « monture » est autochtone ; ainsi, en se déroulant au jardin de Cișmigiu, à la chaussée Kisselef, etc., ils apparaissent — à quelques exceptions près — naturellement incorporés au milieu, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas plaqués, imposés du dehors. À ce point de vue, les fragments de *Gogulică C.F.R.* (1930) s'avèrent visiblement plus artificiels, étant confectionnés avec des moyens burlesques, boursés dans le moule d'un prototype classique qui tarde, pour ces raisons mêmes, à prendre effectivement consistance. Cette fois-ci D. I. Suchianu est parfaitement justifié de constater que « les attributs visuels — éléments vestimentaires, de grime, de tenue — sont de simples copies des aspects et attitudes du type Charlot, Malec ou Zigotto, ramassés ça et là et collés ensemble, dans l'espoir que cet exercice formel va donner naissance à un type nouveau » ¹³. En effet, la microphy-

sionomie de Gogulică — bien que plus mobile que celle de Lache — se recompense d'éléments extérieurs non digérés, mécaniques, d'où manque l'impulsion médiatrice d'une culture propre, la seule apte à alimenter avec des sèves vitales des schémas autrement vides et desséchés. En dépit de ces observations *Gogulică C.F.R.* n'est pas d'un bout à l'autre « engourdi » et dénué d'intérêt, le film contenant aussi des gags construits avec quelque habileté¹⁴.

L'intention de détacher et de faire ressortir certaines individualités de metteurs en scène se heurte au nombre restreint de films conservés, qui ne nous permet que de souligner de relatives qualités d'organisation et de coordination (esthétique) des tournages chez Marin Iorda (*Aşa e viaţa*), Ion Timuş (*Maiorul Mura*) ou Cornel Dumitrescu (*Gogulică C.F.R.*). En un autre point, supérieur, de la spirale, se situe la contribution d'un Jean Georgescu et d'un Ion Şahighian, dont la capacité distincte, autonome, de se mouvoir dans le champ de la mise en scène filmique se détache de l'individualité créative, surtout sur la base des manifestations qui suivent l'apparition du sonore. Il n'en est pas moins vrai, en général, que la critique de l'époque déplore presque en unanimité — outre la superficialité, la médiocrité des scénarios — l'absence de la mise en scène : depuis Ion Timuş à Cezar Petrescu, depuis Emil Botta et Ion Cantacuzino à Camil Petrescu et D. I. Suchianu.

Une situation analogue nous accueille aussi dans le domaine de l'interprétation des acteurs. Nous avons vu comment les efforts de créer des types comiques originaux avec Lache, Gogulică, etc. avaient échoué. Afin de signaler certains traits de comportement spécifiquement « cinématographique » de la part des acteurs il faut, une fois de plus, nous adresser aux brefs succès initiaux de Jean Georgescu, G. Timică, Ion Manu, Nicolae Soreanu etc., mais surtout, pour pouvoir parler d'une certaine consistance en ce compartiment de la collaboration filmique, il faudra attendre l'apparition du sonore et les quelques comédies faisant preuve d'une certaine dignité culturelle.

Dans la période de l'apparition du sonore et dans celle qui suit, de l'intervention de l'État, qui clôt, en 1948, l'ancienne époque, la comédie cinématographique enregistre un réel progrès, explicable tant par la maturité professionnelle des réalisateurs que par une amélioration de la dotation

technique et industrielle. Il s'agit, outre *Bing-Bang*, exhibition assez vivace du populaire couple de comédiens musicaux Stroe et Vasilache, de *O noapte de pomină* et de *Visul unei nopţi de iarnă* (Le Songe d'une nuit d'hiver).

Dans *Bing-Bang*, prétexte pour le déroulement des « numéros comiques musicaux » de Stroe et Vasilache (auxquels il convient d'ajouter les tours de force du « fakir » Al. Brunetti, les romances de Titi Vasiliu et le couplet « Dăgădă » chanté par Lilly Vasiliu), moins intéressant s'avère, croyons-nous, le tournage de pareils « numéros » (de toute façon plus organiques et mieux interprétés sur une scène de théâtre), que la trame filmique sur laquelle est bâtie l'intrigue, parsemée de moments humoristiques et de gags parfois ingénieux. Tels sont, par exemple, la persévérance des deux « chômeurs » de s'improviser en chanteurs ambulants pour gagner quelques sous, au jardin de Cişmigiu ; le gag mécanique-verbal, basé sur un jeu d'homonymie, dans lequel une bicyclette est réparée en ôtant du claxon une plume (en roumain *pană* signifie aussi bien plume que *panne*) d'oie ; ou bien le quiproquo « radiophonique » dans le bureau du directeur d'une firme confondue avec une agence de placement et d'autres. Dans *Bing-Bang* aussi les héros « rêvent », ce motif se combinant avec l'autre « mythe » mentionné : celui du hasard, du gain à la loterie, pris au sérieux du moins en tant que réclame de la Loterie d'État, qui finançait en partie la production. Par ailleurs, il nous semble que les historiens ont exagéré la valeur sociale du film, déroutés en quelque sorte par l'identité de « chômeurs » des protagonistes. À un examen plus attentif, on se rend compte que Bing et Bang sont en fait des « lumpenprolétaires » — selon le modèle de Charlot, mais sans en avoir le génie polémique —, de « gais lurons » avec une « philosophie » composite et des aspirations bourgeoises ; dans le final, lorsque le rêve prend des formes concrètes, il apparaît qu'ils savent porter avec désinvolture d'impeccables fracs (aucune idée, aussi vague fût-elle, du type chaplinien de *La Ruée vers l'or*, où il y a une inadéquation entre le corps fluet du vagabond et l'ample et somptueuse pelisse du millionnaire, évidemment « rêvée »). En ce sens, *Bing-Bang* est une comédie conformiste, dans laquelle les rapports sociaux sont résolus par l'intégration dans la « philosophie » et la pratique des classes

dirigeantes. Ce qui ne diminue pourtant pas la valeur de prometteuse « humoresque musicale » du film.

L'effort des cinéastes roumains, à l'époque ancienne, de configurer une comédie cinématographique originale atteint entre 1939 et 1946 un maximum de tension, se concrétisant dans trois films d'une consistance jusqu'alors inconnue. Il s'agit dans l'ordre de leur apparition sur les écrans, de *O noapte de pomină*, *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse) et *Visul unei nopți de iarnă*. Un étranger aurait pu se rendre compte du premier coup, des titres mêmes, que le dénominateur commun de ces trois films était la « nuit », comme réceptacle de comédie, et l'observation est moins superficielle qu'elle ne paraît si nous la rapportons soit à la tradition littéraire-théâtrale universelle, soit à celle strictement cinématographique. Ces films présentent cependant un autre trait commun important : la présence, directe ou indirecte, à travers l'œuvre littéraire adoptée, de l'écrivain. La recherche insistante de la médiation littéraire, l'appel fréquent à des modèles et à des sources d'inspiration livresques représentent une caractéristique fondamentale de notre cinéma, tout le long de son existence. Il nous faut accorder l'importance méritée à une pareille intervention livresque, pas parce que nous croyons dans la subordination du cinéma par rapport à la littérature (au contraire), mais dans le sens consigné par Rudolf Arnheim, lequel voit dans les massifs emprunts faits aux bibliothèques une nécessité engendrée justement par le développement complexe du film, lorsque les anciens artisans improvisateurs du muet prouvent qu'ils n'avaient « ni la volonté et ni le talent nécessaire pour une mission créatrice dans le sens aristotélien (notre soulignement) [...] tant par leur formation que par leur niveau artistique général ils n'étaient pas préparés pour résoudre des problèmes dépassant ce que l'œil peut embrasser et dominer sans médiation »¹⁵. Tout aussi valable pour l'évolution de notre cinéma, l'observation de Rudolf Arnheim est confirmée par les trois comédies auxquelles nous nous référons. Caragiale, dans *O noapte furtunoasă* et Tudor Mușatescu dans *Visul unei nopți de iarnă* et, d'une manière d'autant plus significative dans le scénario original de *O noapte de pomină* sont, précisément, des auteurs capables de s'assumer une mission créatrice dans le sens aristotélien, celle

notamment de construire nécessairement une structure à caractère narratif-dramatique, de définir des caractères et de conduire une action basée sur des conflits, dans notre cas avec une orientation comique. Autrement dit, les metteurs en scène Șahighian et Georgescu disposaient, cette fois-ci, d'un fonds substantiel d'idées comico-dramatiques, qui leur a permis une organisation et valorisation cinématographique plus expressive de la réalité. C'est ainsi que par ces films le comique roumain de film acquiert la force percutante d'une satire de mœurs et les nuances pastel de la comédie « sentimentale », dans des synthèses pleines de fraîcheur, reflétant une réalité sociale et morale spécifique à travers des médiations plus complexes, une sensibilité cinématographique supérieure à toutes les manifestations antérieures du genre.

Avant de tirer une conclusion — provisoire, certes, et passible d'être développée par la suite — sur l'évolution de la comédie cinématographique roumaine à l'époque ancienne, il est peut-être opportun de répondre à une invitation à la méditation faite par l'historien d'art Ion Cantacuzino et visant les adaptations cinématographiques de l'œuvre de Caragiale : « Au-delà des motifs généraux de l'attraction des cinéastes pour les films à sujets littéraires — se demandait ce dernier — n'y a-t-il pas aussi des motifs spéciaux, plus profonds, de cette attraction des cinéastes roumains pour Caragiale ? Et n'y a-t-il pas une explication dans la structure même de son langage littéraire et dans son rapprochement du langage filmique ? C'est un problème essentiel de ce phénomène et essayer de lui donner une solution nous semble obligatoire »¹⁶. Le problème de l'existence de « motifs spéciaux, plus profonds », à même d'expliquer la prédilection de nos cinéastes pour l'œuvre de Caragiale, dépasse, d'une part, l'époque qui nous intéresse¹⁷ et, d'autre part, nous éloigne du genre comique (par les films *Păcat* — Péchés, *Năpasta* — Malheur). Attachant et à la fois ambigu nous apparaît, par contre, l'autre terme de discussion proposé, à savoir qu'il est possible d'équivaloir le « langage littéraire » de Caragiale avec le « langage filmique », avec la « spécificité filmique » ou, en tout cas, découvrir des affinités prononcées entre eux. En grandes lignes, il serait difficile de soutenir, par rapport à l'œuvre dramatique de Caragiale, ce qu'on a affirmé par exemple à propos

de Shakespeare, du caractère « cinématographiable » de son théâtre. Surtout si nous nous référons au théâtre de Caragiale, avec un univers aussi rigoureux qu'emblématique, contenu dans le dialogue, dans le verbe (la prose de cet auteur classique roumain est en échange plus rapprochée du cinéma et la question se pose si en effet il y a une affinité spécifique ou si c'est d'une affinité générique qu'il s'agit — telle qu'elle a été établie par les théoriciens, depuis Pudovkin à Lukács et à Pasolini — grâce à laquelle la prose narrative avec sa force évocatrice est plus naturellement contiguë au film que le théâtre). En nous arrêtant seulement à l'instance de la « visualisation » nous ne saurions affirmer avec toute l'autorité que les récits, les esquisses de Caragiale — au point de vue strictement sémantique et stylistique — disposeraient d'une énergie cinématographique particulière. Cependant, ce qui nous intéresse, surtout ici, c'est *O noapte furtunoasă* et son adaptation par Jean Georgescu. Le fait qu'il ne s'agissait pas simplement d'« un spectacle filmé » — comme allait être, plus tard, *O scrisoare pierdută* (Une Lettre perdue) — est à attribuer, selon notre opinion, moins aux virtualités filmiques de la pièce qu'à la capacité des réalisateurs d'offrir une lecture cinématographique du texte originaire, ce qui accroît le mérite de Jean Georgescu et de son équipe. Les interventions dans le dialogue, la manipulation cinématographique de la réplique — selon les déclarations du metteur en scène — sont minimes. Importantes deviennent, par contre, les contributions intégratrices, les compléments des actions visuelles dérivés des expositions narratives, évocatrices, de la comédie théâtrale. Nous pensons aux scènes avec Ghiță Țircădău, Dincă le maçon, Tache le cordonnier, avec le chef de poste et les sentinelles, mais au premier chef à la reconstitution de l'ample séquence du café « Union », avec toute la suite de numéros de la représentation de variétés, en un habile montage d'« asynchronisme » avec le groupe des spectateurs. Tous cela n'est que mentionné, raconté dans la pièce, alors que le film leur donne une existence organique, une vie propre, s'harmonisant et fusionnant d'une façon presque accomplie avec celle conçue et exprimée par Caragiale, comme une sorte d'« aventure » ou de « conte » bucarestois du dernier quart du XIX^e siècle, ayant un charme propre, se dégageant

avec désinvolture du plasma de ce film. Il s'agit donc d'une affinité assez certaine de Jean Georgescu avec le caractère spécifique de Caragiale. Aussi estimons-nous que le succès de ce film est dû surtout à la capacité de ses réalisateurs de donner en égale partie une « coupe » et une mesure cinématographique au texte original, ainsi qu'une mesure caragialienne au film. En d'autres mots, le théâtre de Caragiale n'est pas cinématographique d'une manière *immédiate*, tout au plus contient-il des latences cinématographiques *complémentaires*, et par conséquent seule une médiation attentive et souple saurait mener à des résultats filmiques viables. Une pareille médiation a été assurée par Jean Georgescu et la vérification mathématique de son caractère créateur réside dans l'homogénéité du film, c'est-à-dire dans la fusion cinématographique du génie de Caragiale, effectuée sans excès de résidus, sans scories dans l'idéation et le style. Certes, la valeur du film — établie par rapport à notre production cinématographique antérieure, exception faisant *O noapte de pomină* — est à attribuer aussi à l'intelligence, à la sensibilité et à la bravoure de toute l'équipe, pour laquelle le thème de *O noapte furtunoasă* constituait l'authentique axe éthique d'une collaboration harmonieuse, depuis le compositeur Paul Constantinescu aux scénographes Aurel Jiquidi et Ștefan Norris, depuis l'opérateur Gérard Perrin aux interprètes Al. Giugaru, Iordănescu-Bruno, Florica Demion, Maria Maximilian, George Demetru et Radu Beligan, sans oublier Miluță Gheorghiu dans le rôle du chanteur de couplets I. D. Ionescu du café « Union Suisse »¹⁸.

Des deux scénarios de Tudor Mușatescu, celui pour *O noapte de pomină* avait été écrit « expressément pour le film » — comme aurait dit Cezar Petrescu —, alors que celui pour *Visul unei nopți de iarnă* était une adaptation. Ce qui n'empêche pas que les deux soient empreints en égale mesure par l'« esprit de la littérature », de la littérature dramatique, Mușatescu ayant même émis la théorie d'une continuité de la modalité filmique par rapport avec celle théâtrale, puisque « l'habitude de la vision dramatique dans le déroulement d'une action, la routine de l'effet théâtral et l'expérience du dosage de la réplique » se traduisent, surtout dans *O noapte de pomină*, en une structure dramatique de l'action, avec l'implicite division par

scènes et tableaux plus ou moins séparés, autonomes. C'est une structure qui convenait jusqu'à un point aussi au metteur en scène Ion Șahighian, dont l'intervention dans le sens cinématographique s'estompe en faveur de la personnalité de Mușatescu et de l'interprète principal, G. Timică. En effet, la manière propre à Mușatescu de donner une copie comique de la réalité se fonde dans le type humain représenté par G. Timică (« le héros interprété est le type du fonctionnaire consciencieux, embêté, de notre Capitale » déclare l'auteur). Placé sous le signe du binôme Mușatescu-Timică, *O noapte de pomină* contient des moments d'indiscutable virtuosité comique, poursuivis et dirigés avec discrétion par le metteur en scène, comme par exemple cette rencontre solennelle, dans la salle de classe, des anciens élèves de lycée, l'agape collégiale, les scènes dans un bar (ces dernières animées aussi par la séduisante apparition de Dina Cocea dans le rôle de la « chanteuse » Loulou).

Dans *Visul unei nopți de iarnă*, qui n'a pas dans sa distribution des interprètes de la taille de Timică, l'empreinte de l'auteur — loin de s'effacer — se partage la priorité avec celle du metteur en scène Jean Georgescu, qui en avait effectué l'adaptation. La cadence et la facture iconique sont dans ce film plus cinématographiques, grâce à un montage qui tient compte des nécessités d'enchaînement logique de la narration, comme des valeurs de contraste ou de parallélisme (surtout dans la seconde moitié du film). D'autre part, malgré les efforts des protagonistes (Ana Coida et George Demetru), la contribution des acteurs est tout juste correcte, quelque peu terne, sans doute à cause d'une compréhension incomplète du « ton » exigé par une comédie sentimentale, en quelque sorte conventionnelle et moderne. Ainsi se fait-il que d'une distribution où figurent des acteurs remarquables — tels Maria Filotti, Mișu Fotino, Radu Beligan — c'est le jeu d'un dilettante qui sort en évidence : le compositeur Gherase Dendrino, irréprochable par la sécheresse de la récitation et la rigueur du comportement filmique, dans la veste du Valet, Manole. L'idée même d'une pareille distribution est cinématographique — c'est-à-dire tenant compte de l'« emploi » — et ne se répétera, dans notre filmographie, avec la même vigueur et le même heureux résultat, que beaucoup plus tard, dans *Felix și Otilia* (où les excellents interprètes-ama-

teurs des rôles Costache et Simon ont été, néanmoins, doublés).

En partant d'une interprétation des chiffres statistiques — « parmi les 84 films roumains, réalisés jusqu'en 1918, les drames sont plus nombreux que les comédies : 51 pour 33 » —, D. I. Suchianu faisait le suivant raisonnement dans l'ouverture de ses réflexions : « Très naturel. Faisant abstraction de la médiocrité de ces œuvres, les comédies sont une entreprise plus difficile que le drame. Pour une comédie, le rire est obligatoire ; pour un drame les larmes ne le sont pas. Un mauvais drame est un mauvais drame. Une comédie insipide n'est pas une mauvaise comédie, ce n'en est plus du tout une comédie. Voilà pourquoi un peuple qui est si doué pour les récits humoristiques, qui a produit Caragiale, Brătescu-Voinești, Pătrășcanu, Topirceanu, Ranetti, Urmuz, Mușatescu, n'a pu donner que deux bonnes comédies cinématographiques... » (notre soulignement)¹⁹. Laisant de côté le discutable critère « perfectionniste » du degré de difficulté par genres et espèces (qui différencierait le drame de la comédie), il nous semble que l'auteur contredit son affirmation finale : « Pour donner une conclusion à ces brèves réflexions, on peut dire que le bilan est optimiste. Deux œuvres impeccables dans un genre difficile, pendant un court intervalle et par des temps aussi difficiles, est plus qu'on n'en peut demander à une cinématographie moins qu'inexistante » (nos soulignements)²⁰. Cependant, ainsi qu'affirmait Pier Paolo Pasolini, sur un ton polémique, au cours d'une interview sur la ciné-langue, « les contradictions sont toutes apparentes »²¹ et il se peut que dans ce cas aussi le désaccord ne soit qu'apparent, attendu que les prémisses-conclusions de D. I. Suchianu sont, en définitive, exactes : en effet, « nous n'avons pu donner que deux bonnes comédies cinématographiques » (en fait, trois) et néanmoins « le bilan est optimiste », dans l'ensemble, même si une production de 84 films, dont 33 comédies, ne saurait être considérée « moins qu'inexistante ». Au demeurant, ce préjugé quelque peu provincial de l'« inexistence » du film roumain entre les deux guerres a été pendant longtemps à la racine d'évolutions globales erronées et du retardement de l'effort d'établir une évolution — quelque fragile qu'elle fût, pourtant réelle — dans l'histoire du cinéma roumain.

Plus important est le fait que les pellicules en cause marquent un net revirement dans le cinéma roumain qu'elles rapprochent sensiblement de la condition du produit moyen. Pour la première fois on peut parler en Roumanie grâce à ces films, de la configuration — encore timide, mais effective — d'un langage spécifique, avec des valeurs d'expression propres, bénéficiant de l'homogénéité des compartiments de la collaboration cinématographique : scénario, mise en scène, interprétation des acteurs, musique, scénographie, etc. L'ainsi nommée *époque ancienne* venait de finir, sinon dans la gloire du moins dans un progrès certain, quoique avec un retard d'à peu près deux décennies : en 1913 *Ghinionul* de Rebreanu préfigurait, sans doute, les trois « Nuits » de la période de l'intervention de l'État et, dans une situation cinématographique normale (c'est-à-dire avec une évolution normale du binôme industrie-art, selon sa moyenne mondiale) *O noapte de pomină* aurait dû paraître au plus tard en 1920 et *O noapte furtunoasă* en 1925, réservant par conséquent aux années '40 l'espace à des conquêtes supérieures, plus rapprochées du niveau européen du temps. Les conditions historiques effectives du développement cinématographique roumain n'ont pas permis — comme on le sait — la réalisation de semblables hypothèses, restées purement théoriques.

Nonobstant, l'élan pris par la comédie cinématographique roumaine grâce aux films de Șahighian et de Jean Georgescu est significatif, indiquant l'entrée de nos cinéastes sur un territoire constructif. Le monde de Caragiale dans le film *O noapte furtunoasă* ne suggère qu'une apparente régression dans le temps, son actualité étant confirmée par le « moment 1952 », tandis que le monde de Mușatescu fait pressentir la fin d'un cycle historique et social, même s'il n'annonce pas d'une façon directe le suivant. Par les contributions d'une réelle consistance *cinégraphique* de I. Șahighian et Jean Georgescu, de Mușatescu, Paul Constantinescu, Jiquidî, Norris et l'activité de *catalyseur* menée par Ion Cantacuzino en tant que producteur, le cinéma roumain et, en l'espèce, la comédie, acquièrent enfin une certaine coloration *intellectuelle* et *culturelle*, accumulant une petite dot spécifique, de tradition, par rapport à laquelle l'*époque nouvelle* devra être confrontée dans le sens de rétablir une ligne de continuité. Les emprunts

simplistes et rudimentaires de l'inventaire du « short » américain ou français furent assimilés et dépassés, dans une évolution cinématographique relativement originale, avec un mouvement potentiel autonome des idées et des procédés filmiques. Dans le cinéma se font jour deux, pour le moins, des modalités du rire roumain : l'ironie, la satire incisive d'empreinte caragialienne et la comédie sentimentale (entre celle désuète, de salon, sophistiquée et nostalgiquement provinciale), la « jovialité » ou la « bonne humeur » exprimée par Creangă de même que le surréalisme humoristique de Urmuz n'ayant pas encore été englobés dans son aire. De même qu'il n'y eut que de très pâles préoccupations pour la continuation des efforts de cristallisation d'une comédie ou farce populaire (démonstration indirecte de la vocation « urbaine », citadine, propre au cinéma). On sait pourtant que le film roumain d'avant la dernière guerre mondiale n'était pas encore prêt pour faire face à une diversification aussi nuancée. Une grande partie de ces motifs et de ces suggestions allaient acquérir ultérieurement, un contour cinématographique pendant l'*époque nouvelle*, même si pas toujours dans des œuvres exemplaires.

En systématisant les éléments et les considérations que nous venons de présenter, nous pourrions formuler les conclusions suivantes :

a. les courts et les moyens-métrages du cinéma muet autochtone — offrant, en général, l'occasion à des exercices cinématographiques — n'atteignent pas au niveau d'une expression autonome, ne se constituent pas, au-delà des dimensions physiques, en une espèce comique nettement définie. Il s'agit, dans la plupart des cas, de l'effort d'assimiler les structures et procédés du « short » étranger, surtout américain, sans disposer toutefois de la vocation spécifique de ce dernier. Lorsque sur les génériques figurent des individualités artistiques de quelque force, le film reste tributaire aux prestations théâtrales, qu'il « illustre » et popularise. Dans les opérations de « greffe » essayées, le processus de rejet se produit précisément à cause d'une insuffisante assimilation des méthodes d'emprunt, ainsi que de l'incapacité d'élaborer une expressivité comique propre, originale. Autrement dit, nous assistons à un phénomène d'imitation stérile et non à un phénomène d'influence qui aurait dû être fécondé par les

germes de la tradition culturelle nationale. Ce qui n'empêche pourtant pas l'apparition, dans certaines pellicules, de symptômes d'un authentique frisson (dans *Aşa e viaţa*, par exemple).

b. La comédie de long métrage, avec les exigences d'une plus ample construction, dans le sens aristotélien, s'oriente en direction de la comédie sentimentale et du vaudeville — qui dominait le goût théâtral de l'époque —, parfois avec des striations fantastiques (*Năbădăile Cleopatrei*). Le contact avec le monde présenté se fait en général par le truchement des produits du théâtre boulevardier, tandis que le réalisme est diminué par une onde idyllique-sentimentale qui amortit l'impact avec les situations de la vie. N'ayant pas d'attaches avec les filons de la tradition culturelle majeure, le cinéma roumain n'arrive que plus tard à la satire, et seulement pour s'être adressé à un classique de la littérature (*O noapte furtunoasă*).

Évidemment, les trois « Nuits » ne laissent qu'entrevoir un début de tendance de notre film comique : les reflets d'un milieu citadin, petit bourgeois, en réponse probablement, au goût moyen du public, dominé par la « bonhomie » plus ou moins caractéristique du « bucarestois moyen », qui trouve son représentant dans la microphysionomie d'un G. Timică (*O noapte de pomină*), d'un M. Fotino (*Visul unei nopţi de iarnă*) et même d'un Al. Giugaru (*O noapte furtunoasă*). Les contrastes sociaux, l'agressivité des classes dirigeantes et leur pendant, dans le typique « faire bonne mine à mauvais jeu » ne trouvent qu'une place périphérique dans le « discours » de nos cinéastes (y compris dans *Bing-Bang*). D'ailleurs, à la rigueur, même les trois comédies plus importantes sont des films de la « périphérie », donc d'une zone d'interférence de la ville avec le village, mais vus davantage à travers le diaphragme nostalgique de ce dernier (l'« idéal » de la maisonnette avec terrasse du fonctionnaire dans *O noapte de pomină* ; la façon de vivre de la famille de jupan Dumitrache ; la « mésalliance » de l'écrivain, dans *Visul unei nopţi de iarnă*).

D'autre part, comme nous l'avons encore montré, il se produit dans ces films une amalgame plus organique de l'élément humoristique local avec ce qu'il y a de spécifique dans le langage cinématographique. Les situations et les motifs comiques sont nés, et non confectionnés, d'une source de spiritualité et de sensibilité autochtone et les solutions filmiques nous appartiennent. Les séquences les plus réussies, même si elles ne sauraient entrer toutes dans une anthologie, contribuent à construire une *atmosphère* assez typique et le fait que l'affirmation de notre comédie cinématographique se produit après l'apparition du sonore, est significatif, si nous tenons compte de la prépondérance *verbale* de l'humour roumain traditionnel, basé davantage sur le langage que sur l'action, le côté gestuel (cette caractérisation ressortira comme un « relief comique » de fond, même si on n'arrive pas à une fusion originale, au point de vue de l'esthétique cinématographique, du comique de mots avec la soif d'action du film).

La comédie cinématographique roumaine reste jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale une comédie d'atmosphère, parcourue d'une onde sentimentale évidente, aux caractères adoucis de « pince sans rire », légèrement accentués, naturellement, dans l'œuvre tirée des textes de Caragiale. Le nombre réduit des pellicules comme celui des réalisateurs n'a pas permis une diversification des modalités comiques et, partant, de la surface d'investigation. Par conséquent, le discours critique doit s'adapter à cet état de choses, consignait avec modestie des résultats mais aussi leur effective potentialité, l'ouverture vers des perspectives réelles. Ainsi, nos considérations rendent évidente, croyons-nous, non seulement l'existence effective d'une comédie cinématographique roumaine entre les deux guerres mais aussi son évolution, lente, il est vrai, mais non dénuée d'une certaine cohérence dans le sens de la formation progressive d'une sensibilité et d'une expressivité spécifiques.

¹ Cf. D. I. SUCHIANU, *Reflecţii asupra comediilor cinematografice româneşti* et OLTEEA VASILESCU, *Cîteva aspecte ale gagului în comediile româneşti mule*, in *Contribuţii la istoria cinematografiei în România, 1896–1948*, sous la rédaction de Ion Cantacuzino, Bucarest, 1971.

² ION CANTACUZINO, *Coordonatele unei istorii a cinematografiei româneşti*, in *Contribuţii la istoria...*, p. 32.

³ Voir OLTEEA VASILESCU, *op. cit.*, p. 129.

⁴ Nous employons le terme en spécifiant qu'à travers lui on vise les *sujets* et non les *thèmes* (dans l'acceptation de Pudovkine et de Barbaro).

⁵ Toute la documentation concernant les périodes analysées a été extraite de *Producția cinematografică din România, 1897—1970*, filmographie annotée, I/2, Bucarest, 1970, élaborée par B. T. RÎPEANU.

⁶ Voir ION CANTACUZINO, *op. cit.*, p. 42.

⁷ Cf. *Cinema*, 1925, n° 10.

⁸ IOAN MASOFF, *Năbădăile Cleopatrei*, in *Rampa*, 5 octobre 1925.

⁹ V. VOICULESCU, *Referat la aprobarea filmului de către cenzură*, in *Facla*, 14 octobre 1925.

¹⁰ SERGIU MILLORIAN, *Un film românesc*, in *Facla*, 14 octobre 1925.

¹¹ Voir D. I. SUCHIANU, *op. cit.*, p. 126.

¹² AL. KIRIȚESCU, *Cronică la Maiorul Mura*, in *Cuvîntul*, 16 mars 1928.

¹³ D. I. SUCHIANU, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴ Cf. OLTEEA VASILESCU, *op. cit.*, p. 130—133.

¹⁵ RUDOLF ARNHEIM, in *Cinema nuovo*, 1959, n° 139, mai-juin, p. 223.

¹⁶ ION CANTACUZINO, *Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale*, in *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, 17, 1970, 2, p. 13, note 12.

¹⁷ L'intérêt des cinéastes pour Caragiale, après la dernière guerre, a été déterminé — tout en coïncidant avec l'anniversaire du centenaire de la naissance de l'écrivain, en 1952 — par une nécessité idéologique ; il y a eu même un « moment Caragiale », comme point culminant de la polémique antibourgeoise, l'oeuvre caragialienne apparaissant comme une expression des plus aiguës du « réalisme critique », de par sa tendance à démolir les institutions de la société capitaliste. Le film ne pouvait, certes, être absent de cette « campagne », cependant les réalisations de Miheles et de Naghi ont eu, justement, une fonction plutôt de propagande, de large divulgation, ce qui explique, en partie, leur débile facture artistique.

¹⁸ Pour l'historique et l'analyse du processus de réalisation de *O noapte furtunoasă*, voir les riches écrits de ION CANTACUZINO, témoin direct, en qualité de producteur.

¹⁹ D. I. SUCHIANU, *op. cit.*, p. 125.

²⁰ *Ibidem*, p. 128.

²¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, 1972, p. 234.

Dynamique, riche en événements artistiques et débats, effervescente surtout quant aux thèmes abordés par la dramaturgie originale, l'année théâtrale 1978 se place sous le signe de l'actualité qui devient ainsi la source d'inspiration la plus recherchée par les dramaturges. Le motif historique — emblème de l'année précédente dédiée au Centenaire de l'Indépendance dans le contexte de la phase finale du Premier Festival National « L'Hymne à la Roumanie » — est délaissé, à quelques exceptions près, en 1978, pour lui préférer les réalités contemporaines lesquelles deviennent les principaux sujets des pièces de théâtre, certaines témoignant d'une remarquable invention artistique et d'une fine analyse. Famille et société actuelles, confrontations morales, méditations sur la destinée humaine avec ses multiples voies d'affirmation offertes par les conditions nouvelles d'une vie sociale renouvelée, interrogations sur les raisons du succès et du ratage, amitié et amour, accusations de l'imposture et du mensonge et de leurs fausses résonances démagogiques, tout cela constitue les domaines de choix où la dramaturgie roumaine puise ses sujets en 1978, tout spécialement pour les comédies.

Il est évident que les répertoires permanents des théâtres ne retiendront pas tout ce qui s'est écrit, car quantité ne veut pas toujours dire qualité. Mais de nombreuses pièces méritent qu'on s'y arrête pour la valeur littéraire des textes, l'inédit des problèmes abordés, la vigueur des affrontements d'opinions et la subtilité des analyses psychologiques. Parmi elles, *A cincea lebdă* (Le Cinquième cygne) par Paul Everac (première : Teatrul Dramatic Braşov ; mise en scène : Eugen Mercus ; scénographie : Vasile Roman) occupe une place importante dans la création du dramaturge. Remettant en question des aspects de vie sociale et psychique qui, naguère, l'avaient déjà préoccupé, Everac les concentre à présent dans une interrogation majeure quant aux ressources d'honnêteté et de courage d'un homme ordinaire — le héros de sa pièce — un homme de notre temps, face à face avec sa propre vie composée de faits et d'êtres peuplant son existence, tout un conglomerat d'automatismes et de ressources con-

fortables dont il peut se passer, pour reprendre à zéro sous le signe de l'imprévu et des renoncements obligatoires. La dernière pièce de D. R. Popescu, *Rugăciune pentru un disc-Jockey* (Prière pour un disque-Jockey) (première : Teatrul Dramatic Galaţi ; mise en scène : Nicolae Scarlat ; scénographie : Daniela Codarcea), fait non seulement preuve d'un caractère théâtral fortement accusé, mais encore témoigne d'invention en tressant la métaphore poétique et l'événement quotidien dans une sorte de radiographie de la conscience humaine — le devenir d'un être exilé temporairement loin des siens et de son pays et finalement revenu parmi eux avec un surplus de lucidité et de responsabilité devant la vie. La confrontation des générations aux idées et mentalités opposées constitue pour les hommes de théâtre une matière intéressante donnant lieu à un spectacle dont le caractère politique et judiciaire accusé est soutenu par des images stylisées et des symboles chargés de sens généralisateurs. Tenue pour l'événement de la saison théâtrale de Cluj-Napoca, la pièce *Caîn et Abel* de Sütő András (Théâtre Magyar de Cluj-Napoca ; mise en scène : Harag György ; décors : Nagy Endre ; costumes : Edith Schranz-Kunovits) achève la trilogie du dramaturge commencée avec *Floriile unui geambaş* (Le Dimanche des Rameaux d'un maquignon) et suivie par *O stea pe rug* (Une Étoile au bûcher). Dans sa dernière pièce, le dramaturge en appelle aux ressources du mythe dont il amplifie les

significations à travers une parabole qui plaide pour la liberté d'option de l'homme aux prises avec la vie, assailli par des interrogations contradictoires et par les grandes vérités de l'existence, exprimées directement, primitivement même, par rapport à l'autorité de la force destructive qui annihile le droit au bonheur en dehors des préjugés et d'une soumission irrationnelle. Et le spectacle austère, témoignant d'immixtions voulues de la zone du mythe antique concrétisées en images, souligne la violence des confrontations et accentue, de manière voulue toujours, les suggestions de l'auteur exprimées lapidairement.

Deux pièces de Theodor Mănescu furent aussi à l'affiche : *Noaptea pe asfalt* (La Nuit sur l'asphalte) (première : Teatrul de Stat de Sfintu-Gheorghe; mise en scène et scénographie : Constantin Codrescu) est une intéressante investigation psychologique à implications morales et civiques sur les personnages — prototypes des jours que nous vivons — en des circonstances-limite. La bonté humanitaire, la lâcheté, des défauts en même temps que des qualités caractérisent les données psychiques des héros de la pièce débarrassés de tout schématisme et oscillant avec indécision entre l'acte responsable et le mensonge qui se dissimule derrière un confortable isolement. La seconde pièce de l'auteur est de la même facture ; *Dragoste periculoasă* (Amour dangereux) (Teatrul Giulești; mise en scène : Tudor Mărăscu; scénographie : George Dorosenco). Celle-ci traite seulement des relations humaines intimes, avec tout leur arsenal de responsabilités immédiates, au sein d'une confrontation dramatique entre le devoir et la tentation devant l'appel irrésistible des évasions non conformistes.

Les causes du relâchement d'une famille fondée sur une morale saine au préalable sont examinées aussi par Paul Ioachim dans *Goana* (La Course), donnée en première au Théâtre « Giulești » (mise en scène : T. Mărăscu; scénographie : Octavian Dibrov; costumes : Eugenia Bassa-Crișmaru). L'harmonie rompue du couple est retrouvée grâce aux renversements de situations et aux « éveils de conscience » qu'imagine le dramaturge. En partant du principe de l'intransigence et de la pureté absolue, poussées jusqu'à la limite, les réalisateurs du spectacle invitent à un profond et grave débat où la vérité est

presque criée avec violence et l'hypocrisie et la lâcheté sont accusées avec une véhémence incisive.

L'année '78 a encore révélé des noms nouveaux parmi les dramaturges ; on en retient : Ion Brad — poète et prosateur — avec *Audiență la consul* (Audience chez le consul) au Théâtre Nottara, m.e.s. : Ion Cojar; décors : Constantin Russu; costumes : Lidia Radian; Mircea Micu avec *Avram Iancu* au « National » de Cluj-Napoca, m.e.s. : Dan Alecsandrescu; décors : Mircea Matecaboji; costumes : Dorina Elena Șortan.

Pour revenir aux dramaturges déjà consacrés, notons que M. R. Iacoban et Dan Tărchilă se manifestent, chacun, en cette saison, par une pièce originale : le premier avec *Omul din baie* (L'Homme du bain) — première : au Teatrul Municipal « Maria Filotti » de Brăila; le second avec *Rouă pe trottoare* (De la rosée sur les trottoirs) donnée en première au Théâtre Nottara de Bucarest.

La comédie semble s'affirmer moins. Pourtant il ne manque pas de titres qui vaillent qu'on les signale. *Scene din viața unui bătăran* (Scènes de la vie d'un mufle), en sous-titre *Incomparabilul Al.* (L'incomparable Al.), de Dumitru Solomon (première : Théâtre « Mihai Eminescu » de Botoșani; mise en scène et scénographie : Cristian Pepino) est une comédie de mœurs où un Alceste (Al.) contemporain défend son intégrité contre les tentations de tout compromis. Autre comédie, *Jocul* (Le Jeu) de Ion Băieșu (première : Théâtre Nottara, mise en scène : George Rafael; décors : Sever Frențiu) traite des petits drames quotidiens. Enfin, *Alibi*, du même, donnée en première au Théâtre Bulandra de Bucarest, mise en scène : Cornel Todea; scénographie : Dan Jitianu, est une satire des vieilles habitudes périmées qui persistent encore ci ou là et que la caricature incisive de l'auteur accuse de possibles implications tragiques.

La saison '78 nous a mis en présence également d'une peu commune prolifération de la dramaturgie de langue hongroise, signée soit par des noms consacrés, soit par de jeunes débutants : *Dogorește soarele asupra lui Seneca* (Le soleil brûle au-dessus de Sénèque) par Kincses Elemér (Teatrul de Nord, Satu Mare), *Vîntul din pustă* (Le Vent de la puszta) par Hunyady Sándor (Théâtre Magyar d'État de Timișoara), *Bethlen Kata* de Kocsis

István (Teatrul de Nord, Satu Mare, section hongroise); *Budai Nagy Antal*, la reprise d'un succès plus ancien de Karoly Kós par le Théâtre d'État de Oradea, section hongroise; *Atenție la cotitură* (Attention au virage) de Méhes György (Théâtre d'État de Arad, section hongroise). La plupart de ces pièces ont obtenu des prix de « création » au Colloque Républicain du Théâtre organisé à Sf. Gheorghe en avril 1978. Il convient de rappeler également, comme étant un événement d'importance pour le public de langue hongroise, la représentation en première au Théâtre d'État de Oradea, section hongroise, de la pièce *Matca* (La Source) de Marin Sorescu (mise en scène : Iaczó Gusztáv; scénographie : Virgil Miloia; chorégraphie : Molnár Gusztáv).

Parmi les restitutions littéraires, la série consacrée aux pages de l'illustre poète Mihai Eminescu — due à l'initiative du Théâtre de Botoșani en 1975 — offrit cette année un spectacle réalisé par Ion Olteanu et tiré de l'œuvre du poète, *Visul meu de fier* (Mon Rêve de fer). Parmi les essais de dramaturgie extraits des pages de nos écrivains se range *Homer travestit* (Homère en travesti) de Eugen Lovinescu, adapté au théâtre par Geo Saizescu en collaboration avec Flavia Buref; le spectacle fut donné toujours au Théâtre « M. Eminescu » de Botoșani, dans la mise en scène de Geo Saizescu, les décors de Constantin Piliță, les costumes de Doina Levița, la musique de Laurențiu Profeta et la chorégraphie de Doina Mihaiescu.

Fidèle à ses préoccupations, Ion Olteanu, déjà mentionné, s'assigne la lourde tâche d'évoquer un trésor culturel du plus grand prix : la plus ancienne pièce de théâtre roumaine *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa*. Jouée au Théâtre d'État de Oradea, section roumaine, scénographie : Tatiana Manolescu-Uleu, la pièce — d'un texte austère par ses implications politiques mais agrémenté de pittoresques rappels des coutumes populaires anciennes, comme la demande en mariage par intermédiaire — nous plonge dans l'atmosphère de la fin du XVIII^e siècle, en Moldavie, lorsque le prince régnant Grigore Ghica Voïvode, en conflit avec la Porte ottomane de même qu'avec les aristocrates du pays, est tragiquement assassiné par les émissaires du sultan. La lecture scénique volontairement simple met en valeur

le premier essai dramaturgique de la littérature roumaine dont l'ancienneté remonte, nous venons de le dire, au XVIII^e siècle. Le spectacle donné au cours de la semaine du « Théâtre court » à Oradea remporta le Grand Prix du jury.

Parmi les reprises, signalons : *Alexandru Lăpușeanu* par Virgil Stoescu (au National de Bucarest, mise en scène : Cristian Munteanu, scénographie : Mihai Tofan); *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale (Scènes de carnaval) au Théâtre « V. I. Popa » de Birlad; (m.e.s. : Adrian Lupu, Magdalena Klein; scénogr. : Radu Corciova); *Rochia* (La Robe) de Romulus Vulpescu et *Autograful* (L'Autographe) de Paul Everac (Théâtre « Giulești » — Studio '74, mise en scène : George Bănică; scénographie : Eugenia Bassa-Crișmaru, Ion Bălăceanu); *Somnoroasa aventură* (Une Aventure somnolente) de Theodor Mazilu, au Théâtre « Tineretului » de Piatra Neamț (m. e. s. : Nicolae Scarlat; scénogr. : Vasile Jurje); du même, *Acești nebuni fărnici* (Ces Fous hypocrites) au Théâtre National « Vasile Alecsandri » de Jassy (m. e. s. : Cristian Hadji-Culea; scénogr. : Doina Spițeru); les deux derniers titres représentent un essai d'actualisation de textes déjà connus, en y mettant une vision fraîche — celle des exigences morales contemporaines — traduite, dans la première pièce, par l'acidité satirique tempérée de fine ironie du metteur en scène, dans la seconde par la mise en évidence d'un comique absurde situé en dehors des responsabilités politiques.

Pourrait-on omettre, ici, la méritueuse adaptation d'après Mateiu Caragiale, sous le titre *Pagini din Craii de curtea veche* (passages extraits de l'œuvre bien connue « Les Princes de l'ancienne cour »), réalisée et interprétée par Al. Repan au Théâtre Nottara? De même que celle du roman *Clipa* (L'Instant) de Dinu Săraru, dans la version scénique de Virgil Stoescu, en première au Théâtre d'Etat de Constanța, m.e.s. : Constantin Dinischiotu; scénogr. : Vasile Rotaru?

L'année '78 fut moins riche en dramaturgie des pays socialistes. On en rappelle toutefois *Anecdote provinciale* (Anecdotes provinciales) de Al. Vampilov, au « Bulandra » et *Întorcerea fiului risipitor* (Le Retour de l'enfant prodigue) du même auteur au « Nottara ». On pourrait dire la même chose de la dramaturgie contemporaine occidentale qui ne tint l'affiche

que par hasard. Pourtant, relevons en ce domaine la première bucarestoise de *Generoasa fundație* (Une Fondation généreuse) par Antonio Buero Vallejo au « National » (m.e.s. : Horea Popescu ; décors : Paul Bortnovschi ; costumes : Doina Levintă). C'est une méditation philosophique plaçant pour la liberté d'option, le bonheur et l'intégrité morale. Les interprètes contribuent par leur talent et leur jeu intelligent à rendre encore plus véridiques les sens de la pièce proposés par le dramaturge (Ovidiu Iuliu Moldovan, Ilinca Tomoroveanu, Mircea Albulescu, Marin Moraru, Gh. Cozorici, Costel Constantin).

Les réévaluations du fonds dramaturgique universel classique témoignent de solutions pleines d'invention artistique pour la mise en scène si bien que ces spectacles d'idées fondés à présent sur des conceptions théâtrales de grande nouveauté ont incité aux débats dans la presse, dans les colloques et les festivals centrés sur le théâtre, quant à la culture théâtrale, au rôle des collectifs et de la direction de scène dans la promotion du bon goût et l'aiguillonnement de l'imagination du spectateur. C'est pourquoi le Colloque des jeunes metteurs en scène de Birlad reste comme une très importante action initiée par l'Association des Hommes de théâtre et musique, non pas tellement par le fait qu'on y a analysé les spectacles réalisés par la jeune génération — et présentés à cette occasion —, mais davantage encore par l'occasion que leur a offert le Colloque de vérifier les principes et les méthodes de leur travail, de confronter leurs idées et de se fixer des coordonnées professionnelles neuves. Une exigence accrue quant à la qualité et surtout l'expression d'un credo d'engagement politique traduit par l'esprit de polémique combattante et agissante ont été prouvées cette année par tous les participants à la réunion dont le théâtre de la ville de Birlad fut l'hôte. À preuve, non seulement les mises en scène présentées mais aussi certaines autres en projet qui tendent à égaler la qualité de la vie théâtrale bucarestoise, ces jeunes metteurs en scène étant des réalisateurs d'exception. Parmi eux, relevons Mircea Marin dont l'activité est maintenant prodigieuse. Il vient de signer la mise en scène de *Edouard II* de Marlow représenté au Teatrul Dramatic de Braşov (scénogr. : Mihai Mădescu ; version roum. Mircea Marin et Marius Robescu). C'est

un essai téméraire de placer l'action ramifiée de la pièce non pas dans le contexte des relations socio-politiques du monde contemporain mais dans la perspective dialectique de la marche de l'histoire en généralisant le problème du despotisme anarchique avec sa crise morale implicite et son changement hiérarchique des valeurs. Aureliu Manea, autre jeune metteur en scène, propose dans *Arden du Kent* (Théâtre « Municipal » de Ploieşti, scénogr. : Vittorio Holtier) une lecture poétique neuve, dans une ambiance de hallucination autour du crime incroyable bien que fort ordinaire qui se commet dans un milieu social placé sous le signe du déséquilibre moral. C'est encore Manea qui remanie la *Phèdre* de Racine en lui appliquant les moyens de la parodie pour démasquer le mensonge, la fausseté de sentiments, l'artificiel des gestes rhétoriques qui ne riment à rien de profond ; seule l'héroïne, Phèdre, reste ce qu'elle est vraiment, un être excessivement sensible, touchant au pathétique dans l'interprétation réussie de Anca Neculce Maximilian (Théâtre d'État de Sibiu ; scénogr. : Clara Racz-Manea). Sur la scène du Teatrul Mic de Bucarest qui s'affirme cette année par un répertoire original quant à la mise en valeur de la dramaturgie de notre siècle, Cătălina Buzoianu atteint un niveau professionnel supérieur avec *Să îmbrăcăm pe cei goi* (Vêtir ceux qui sont nus) de Pirandello (décors : Andrei Both ; costumes : Liana Manţoc), tout en facilitant à Valeria Seciu (Tersilia) l'un des rôles les plus complexes de sa carrière — agencement spectaculaire d'innocence et d'impudeur, d'intelligence insinuante et de pureté. Une grande invention dans le genre comique ont prouvé Al. Tocilescu avec *Nevestele vesele din Windsor* (Les Joyeuses commères de Windsor) au Teatrul Tineretului de Piatra Neamţ (scénogr. : François Pamfil) et Grigore Gonţa avec *Fata din Andros* (*Andrienne*) de Térence (au « National » de Bucarest ; scénogr. : Dan Nemţeanu).

Avant d'achever cette présentation sélective, signalons deux autres événements de la vie théâtrale de l'année : le spectacle de *Timon d'Athènes* de Shakespeare, au « Nottara » de Bucarest (décors et costumes : Dimitrie Sbiera et Maria Stoenescu), pour lequel son metteur en scène, Dinu Cernescu, a délibérément choisi d'insister sur l'attitude politique en transposant la

pièce du grand dramaturge anglais ; dès lors, il accuse, comme dans une véritable polémique, la société de consommation témoignant d'esprit mercantile, d'égoïsme et de vues bornées. La pièce ainsi actualisée gagne en profondeur, en significations, les idées devenant générales et d'autant plus évidentes, plus percutantes. Il convient de faire une mention spéciale, parmi les acteurs, de George Constantin (Timon) et de Ștefan Iordache (Apemantus). Le deuxième événement fut le spectacle de *A murit Tarelkin* (Tarelkine vient de mourir) par A. Soukhovo-Kobiline (Théâtre d'État de Tîrgu Mureș, scénogr : Dan Jitianu) dans la mise en scène de Gheorghe Harag. À la différence de *Timon d'Athènes*, c'est moins l'accusation d'un monde clos et irrémédiablement condamné à périr — celui du régime tsariste — que la présentation d'un univers construit par le metteur en scène qui, à travers sa conception scénique, en accentue le masque grotesque — en faisant même appel aux moyens de l'absurde — et en fait une société à laquelle ne manquent ni la rapacité, ni la soif du pouvoir, ni les réactions vides de toute humanité.



Les manifestations de culture théâtrale organisées sur l'initiative locale de certains collectifs de théâtre, appuyés par l'Association des Hommes d'Art dépendante des Comités départementaux de la culture et de l'éducation socialiste près le Conseil de la Culture et de l'Éducation socialiste, ont contribué considérablement à rendre plus homogène la vie artistique dans le domaine du théâtre. La plupart

des actions entreprises sont arrivées à être institutionnelles. Parmi elles relevons : le « Festival du théâtre contemporain » de Brașov, le « Théâtre politique » — déroulé simultanément à Constanța et à Tulcea —, « Les Journées I. L. Caragiale » de Craiova, le « Gala national des récitals », le « Colloque républicain des critiques de théâtre » de Bacău, le « Festival de l'art de l'acteur » de Satu Mare, les « Séries du théâtre antique » de Constanța, « Les Journées Mihail Sorbul » de Botoșani, le « Colloque sur l'art de la comédie » de Galați, les « Jubilées théâtrales » de Jassy, Timișoara, Baia Mare, Brăila. Toutes ces manifestations ont le mérite d'intensifier l'esprit d'équipe, d'inviter à l'imagination créatrice, aux débats et discussions pragmatiques et théoriques sur les problèmes aigus du message de l'œuvre réalisée sur la scène, sur ses composantes, sur la dramaturgie, le travail avec l'acteur, le répertoire, les tournées, les mesures d'organisation requises, etc. Ainsi, n'omettons pas de marquer l'opportun apport aux préoccupations permanentes du domaine dû au « Colloque national de dramaturgie » organisé en 1978 par l'Union des Écrivains de Cluj-Napoca.

Quelques anniversaires ajoutent à la vie théâtrale la célébration de leurs significations : celui des 125 ans écoulés depuis l'inauguration du Théâtre National de la capitale, les 25 ans d'existence du Théâtre d'État de Galați et du Théâtre Allemand de Timișoara, enfin — autre événement solennel — le titre de « National » accordé au collectif théâtral de Tîrgu-Mureș.

Medeea Ionescu

Il y a des signes révélateurs dans la vie des dernières saisons musicales qui consacrent la maturité du milieu artistique roumain, et le bilan de l'an musical 1978 reste inscrit dans cette évolution par des impressions inoubliables. Les signes sont venus confirmer au point de vue de la qualité et de l'abondance une image formulée sur le plan international à l'adresse du niveau élevé de l'école roumaine de composition et ont réussi à offrir une motivation pratique aux statistiques concernant les prix internationaux d'interprétation, lesquels ont, d'une façon continue, au cours des dernières années, situé la Roumanie sur une position élevée. Afin de définir la condition du destinataire, l'élément terminal de la triade communicative compositeur-interprète-public, il convient d'observer, et pas en dernier lieu, l'intelligence d'un public éduqué pendant de longues années par une tenace activité de propagande à discerner et à apprécier l'art authentique dans les manifestations musicales et la façon dont il représente la spiritualité autochtone, ce public qui a pris d'assaut les guichets de billets pour les concerts conduits par Sergiu Celibidache, ce public qui a su applaudir comme un événement tout à fait extraordinaire la présentation sous forme de concert de l'opéra *Orestia II* par Aurel Stroe, ce public instruit qui a rempli les salles de « L'Automne musical de Cluj », des « Journées musicales de Tg. Mureș » et du « Festival de la musique de chambre de Brașov », enfin, le public, surtout jeune, qui, ensemble avec la critique, a manifesté

son intérêt pour le « Festival de la musique roumaine de Jassy ».

La grande salle de l'Athénée Roumain s'est avérée trop petite lors de l'apparition de Sergiu Celibidache, quoique il y ait eu 12 concerts, quoique, en comptant aussi les répétitions, toutes publiques, le contact direct avec l'art d'un suprême directeur d'orchestre offert aux amateurs de musique a totalisé en 1978 plus de 30 000 places, sans compter les dizaines de milliers de téléspectateurs. L'attente n'a pas été déçue. Pendant la *IV^e Symphonie* de Brahms et le *Prélude et Mort d'Yseult*, familière partition de concert extraite de l'œuvre wagnerienne, la masse des auditeurs est entrée en une idéale communion avec le chef d'orchestre et les musiciens. La souplesse et la logique du discours musical, l'ampleur des gradations ont dépassé par leur naturel toutes les interprétations fameuses. D'autres pages familières, telles que les *Nocturnes* de Debussy et *Alborada del gracioso* de Ravel, ont été réexplorées avec une minutie microscopique et le souffle du virtuose dans la maîtrise des mécanismes qui donnent de la tension à l'attente. Il suffisait, par exemple, à cette interprétation, d'un triangle expressif délimité par le chuchotement, le murmure et la brise, pour que la richesse et la gradation des expressions intérieures produisent des frissons. Et lorsque la composition offrait la possibilité de dissocier et de souligner les lignes de force, entre le conduit principal et la multitude des voix, intérieures (mais non passives !), se déchainait un jeu d'énergies d'une variété jamais encore imaginée sur le parcours des pages symphoniques dans les *Variations* de Brahms sur un thème de Haydn, dans la *Rhapsodie n° 1* d'Enesco et dans le poème *Les Pins de Rome* de Ottorino Respighi, le spectacle — puisque le don de la communication avec l'orchestre, le niveau de la performance musicale et la prise du chef d'orchestre sur le public, équivalaient à un spectacle — se situant dans la zone de la perfection. Quelque chose dans la démarche de l'artiste laissait se détacher, d'une façon parfois dramatique, le sentiment que le modèle longuement médité dépasserait presque la capacité d'une réalisation humaine. Voici un pont de liaison, parmi beaucoup d'autres, avec les illustres compatriotes du chef-d'orchestre, avec la position d'Enesco et de Dinu Lipatti, concernant la responsabilité de

l'artiste. Empêchés par un même scrupule, ils ne nous ont laissé que peu de témoignages gravés sur disques. En cette direction, Sergiu Celibidache est devenu encore plus radical. Son refus de fixer une version de l'interprétation à l'aide du disque suit un exemple socratique. De la même inspiration semble être aussi le fait que, selon lui, la vérité de la musique ne serait pas l'apanage du chef-d'orchestre qui connaît par cœur tous les ressorts intimes de la partition, mais qu'elle serait un extrait du dialogue de tous les participants à l'acte d'interprétation, que cette vérité est une grâce accordée à chaque musicien de l'orchestre qui peine pour elle à côté du directeur d'orchestre. Les membres de l'Orchestre Philharmonique « Georges Enesco » ont récompensé avec ardeur la confiance qu'il avait mise en eux et ont répondu au texte avec l'intelligence et le niveau techniques des orchestres de renommée mondiale, se constituant en un ensemble aux possibilités illimitées, qui ne demandent qu'à être entraînés.

L'impact, produit d'une façon aussi spectaculaire sur le public avec les instruments de l'interprète de génie, ne saurait opérer, certes, dans les mêmes proportions et surtout avec la même promptitude aussi en direction de l'affirmation immédiate de la composition musicale. C'est une loi objective de la nouvelle musique, où pour s'imposer les valeurs doivent attendre le sage jugement du temps, où existe et se maintiendra toujours le décalage entre la connaissance, la reconnaissance et l'assimilation en proportion de masse. Mais dans les rangs des amateurs de musique éduqués à suivre avec intérêt la nouveauté artistique, dans les rangs du public qui pour le compositeur représente le premier contact avec les destinataires, essentiel pour son orientation, 1978 a contribué au développement de la foi dans l'importance et la signification majeure de la pensée dans le domaine de la composition autochtone.

Pour la troisième œuvre scénique (1976) de Aurel Stroe, ayant pour argument l'épisode où le tyran Egiste de la tragédie *Orestia* d'Eschyle reçoit le châtiment, on peut prévoir l'avenir d'une pièce fondamentale pour la culture musicale roumaine. C'est ce qu'a senti tout de suite aussi le public avisé qui assistait à la première absolue, sous forme d'opéra-concert, et qui a été unanime à applaudir

longtemps le spectacle. Le compositeur a opéré là une grandiose insertion dans les expériences musicales de l'humanité, qui arrivent à fusionner toutes dans une œuvre roumaine de la plus authentique expression. Par une habile stratégie, on a projeté des ponts insoupçonnés de lumière entre des cultures différentes, atteignant par excavation, aux couches les plus anciennes. Qu'est-ce qui donne une physiologie roumaine aussi prégnante à ces intersections? La perspective. L'obstination mélodique sur un petit nombre de tons, au long de scènes entières, envoie à l'expression de la chanson primaire, qui peut se retrouver dans les quatre coins du monde, mais l'esprit a gardé les particularités des rituels roumains ancestraux. La ritournelle d'origine mongole, avec une fonction purificatrice, dans la trame de l'opéra a l'air d'un cantique de Noël de Ialomita. Le genre virtuose d'accompagnement des fidlers nordiques s'identifie avec le sifflement incandescent de la cithare de Oas, les émissions syncopées, les sourdines et les gémissements du trombone envoient à l'art nègre, toutefois pas avant que le leitmotiv émis par le même instrument ne se soit confondu avec les signaux des buccins des Carpates Occidentales. Cependant, des thèmes du livret élaboré par le compositeur peut-on déduire une essence nationale? Par le sujet, Aurel Stroe a affronté le risque d'empiéter sur un domaine occupé par les ouvrages consacrés de Richard Strauss et Darius Milhaud. Mais devant l'expressionnisme germanique du premier et l'éclectisme en matière occidentale du second, le compositeur roumain situe les données d'une façon plus authentique, dans un monde archaïque sud-est européen, en les rapprochant, grâce au type et à l'esprit de la musique, de leur tronc générateur. Du reste, l'opéra, pris comme genre, chaque fois qu'il a quelque chose de nouveau ou d'important à dire, a revendiqué sa condition originaire et a poursuivi de cet endroit un autre tracé possible. Ce tracé, dans le cas de Stroe, n'ignore pourtant pas quelques données fondamentales de la tradition européenne. Dans la bonne tradition du genre on peut suivre une adéquation du style vocal au rôle des personnages. Qui plus est, la caractérologie s'étend aussi aux instruments, qui acquièrent des fonctions précises. Dans l'extrême économie des moyens, qui implique dans l'opéra un

nombre de 20 interprètes seulement, y compris le chef-d'orchestre, le trio des cordes a repris la fonction complexe de l'accompagnement, avec le succès de l'orchestre classique; l'orgue, la contemplation de la chorale allemande; le clavecin, l'ardeur des maîtres français. Exemple dans le concert de la Radiotélévision a été aussi l'interprétation de *Orestia II*. D'admirables performances ont réalisé Eduard Tumageanian (Oreste), Martha Kessler (Clytemnestre), Gheorghe Crăsnaru (Egiste), au fait des artistes qui constituent les sommets en ascension de l'art vocal roumain. La surprise, parce qu'il y a eu aussi une grande surprise, est venue de la part de Adina Iurașcu (Electre), comparable, pour ce qui est de la précision, de l'expressivité, de la beauté et de l'extension vocale, avec les solistes mondiaux importants. Tout autant Alexandru Graur, qui dans la difficile partie du trombone s'est avéré un artiste moderne complet, qui double les qualités du virtuose avec celles de l'acteur. Comme l'une des premières causes de ce succès d'interprétation il faut consigner le travail lucide d'un chef-d'orchestre chevronné et d'une robuste facture artistique : Ludovic Baci.

Parmi les moments qui ont magistralement exprimé l'évolution ultime de la création symphonique roumaine se détacha l'ouvrage ample, d'une grande cohésion, de Ștefan Niculescu, intitulé *Fragments* pour solistes, percussion et 12 voix chorales et/ou instrumentales. Il trouva l'adhésion unanime des auditeurs. La conclusion affirmée ici est en faveur de la synthèse entre les cultures qui ont développé des principes différents d'organisation sonore, conduisant vers une importante reconsidération du symphonisme et développant la vocation conjonctive entre l'Est et l'Ouest contenue par la spiritualité roumaine. En quoi consiste cette démarche? En une exploration topologique minutieuse des ponts qui peuvent s'ouvrir à l'infini entre la tradition écrite et celle de type oral, entre l'esprit concluant et celui non évolutif du flux musical et, évidemment, dans une continuelle intersection des principes sonores fondamentaux : harmonie, hétérophonie, polyphonie, harmonie, au niveau où l'on commence à discerner le conditionnement réciproque entre les détails de l'ensemble. La poétique de ces pages réside dans leur contenu polysémique. Les certitudes sont systématiquement

évitées. Lorsqu'on entend le trison classique, celui-ci est noté en dehors du contexte européen de cadence : dans les successions mélodiques, l'éphémère du dessin s'oppose à la consolidation d'un contour net ; les développements sur plusieurs voix sont interrompus au seuil d'une individualisation polyphonique proprement dite, mais offrent une plus grande complexité que les hétérophonies orientales. Enfin, certaines dénotations sont évitées par la neutralisation d'un système (rythmique, mélodique) avec un autre. Tandis que l'ancestral fonds pastoral roumain, le cantique de Noël, la musique ecclésiastique, le magma autochtone qui constitue l'essence de cette musique laisse entrevoir la luxuriance des rythmes africains ou la musique de méditation de l'Est et du Sud asiatique. Les conventions génériques non plus que nous utilisons dans les concerts ne sont plus applicables aux *Fragments*. Composition symphonique? De chambre? Vocale? Instrumentale? Il est certain que Ștefan Niculescu introduit dans l'agitée et imprévisible évolution de la musique d'aujourd'hui les données d'un classicisme élevé. Dans la forme, par l'accord plénier, un accord conscient, entre les moyens et la réalisation. Dans la substance, par le calme intérieur qu'il impose comme idéal.

Les concerts symphoniques de l'année ont réussi en une grande mesure à tenir le public au courant des dernières préoccupations de l'école roumaine en matière de composition, du moins en ce qui concerne les personnalités consacrées. Une série de cantates ont mis en évidence l'intérêt des auteurs pour un vocabulaire plus accessible, à même de véhiculer en termes scientifiques un message humaniste et patriotique du texte. *Canti per Europa* par Theodor Grigoriu, opérant avec une dialectique de la construction et de l'image expressément destinée à être une musique troublante par des contrastes dramatiques ; la cantate épique *Anul 1948* (L'An 1948), par Wilhelm Berger, montant l'épopée sur les ressorts d'une ample polyphonie, terrain où le compositeur excelle ; tandis que *Stejarul românesc* (Le Chêne roumain) par George Draga et *Cantata Patriei* (La Cantate de la patrie) par Dan Voiculescu confirment les qualités d'un style simple et efficace par ses vertus constructives.

Sur le plan des concerts, le dernier mot du regretté compositeur Liviu Glodeanu, *Le Concerto pour orgue, cuivres et percussion*, devait impressionner par la dureté des oppositions dynamiques, de timbres et d'harmonie dans le contexte des formules incantatoires qui nous font penser aux musiques archaïques. L'orgue, au lieu de calmer les eaux, conduit le drame vers la hallucination. L'attitude contraire, développant avec sérénité, sur la ligne de la tradition, le caractère ludique du genre concertant, a pu être discernée dans la *Sonate pour orgue et orchestre de cordes* de Zeno Vancea. La pièce symphonique *Croquis* nous laisse entrevoir une nouvelle évolution de Mihai Moldovan. Tout aussi inventif dans l'élaboration des textures, où le résultat surprend toujours par son efficacité par rapport à la simplicité des moyens, l'auteur semble pencher vers une forme de discours avec des anticipations et des dénouements, où l'inédit des objets ou des couches sonores s'englobe dans une réalité plus complexe. Une certaine poésie soutenue par l'infinie labilité des devenirs du rythme et du timbre, poursuivant des données fondamentales de la musique autochtone en un esprit post-sériel, ont confirmé, dans la composition *Unison*, la conséquence de Vasile Herman à l'égard d'une attitude qu'il avait adoptée quelque temps auparavant. Et le poème *Clopotele Alba Iuliei* (Les Cloches de Alba Iulia) a divulgué, dans le contexte d'une page d'histoire, la pédanterie de Nicolae Beloiu pour les détails orchestraux qui sonnent impeccablement. Enfin, un nom jeune, qui doit être retenu à cause de l'envergure de la promesse : Șerban Nichifor. *Izvoare 2050* (Sources 2050), une cantate portée vers l'accessibilité immédiate, s'est imposée à l'attention par la force et la clarté des idées. La tension des images est la tension des lignes vocales qui s'entrecoupent à des intervalles très réduits, la technique des accumulations expressives dénotant une vive imagination et une solide maîtrise du métier.

Les manifestations dédiées à la musique de chambre s'approchèrent davantage, en 1978, de la composition autochtone actuelle et s'avérèrent mieux axées sur la fonction éducative du concert. Dans cet ordre, l'Orchestre Philharmonique de

Bucarest a continué ses cycles intitulés « Portrete camerale », servant à formuler des synthèses pour les compositeurs actifs consacrés, alors que le Cénacle des jeunes compositeurs se propose de lancer les jeunes. Dans le cadre de ces cycles, comme aussi de ceux organisés sous la forme de concerts-débats par la Radiotélévision et la Société « Muzica », ont pris un contour plus précis, par exemple, l'esprit inventif, captivant en sa simplicité, de Șerban Nichifor (les pièces *Dionysies*), parmi les affirmations, et le talent vigoureux dans le jeu avec des objets sonores de Iancu Petrescu, dont le nom s'est imposé ces dernières années dans la vie musicale (le cycle *Pasărea măiastră* — « La Măiastra »).

D'un espace substantiel ont bénéficié les jeunes interprètes dans une série de concerts sous le générique « Jeunes lauréats des concours internationaux » du même Orchestre Philharmonique : Mihaela Martin, Alexandru Preda, Dan Atanasiu, Florin Paul, Mariana Cioromila, le trio « G. Enesco » ; sur le podium de la Radiotélévision : Petre Csaba, Ion Ivan Roncea ; enfin, dans les programmes des concerts symphoniques de l'Orchestre Philharmonique : Petre Csaba et Liliana Ciulei.

Parmi les événements de la vie musicale, l'année 1978 compte quelques importants anniversaires : les concerts de Valentin Gheorghiu, pianiste et compositeur qui pour ses 50 ans d'existence a à son actif 40 ans d'activité qui l'ont défini comme un artiste de première grandeur dans la vie musicale ; à Cluj-Napoca, l'ensemble « Musica Nova », sous la direction de Cornel Țăranu, vient de fêter 10 ans d'un travail intelligent au service de la création roumaine, anniversaire qui laissa une excellente impression aussi dans la vie musicale de la Capitale, par un concert de haute tenue ; à Jassy, le chœur « Gavril Musicescu » vient d'accomplir un quart de siècle, fête qui fut aussi celle de la ville de Jassy, en raison du concert démonstratif de l'ensemble. Enfin, la contribution de la mezzo-soprano Martha Kessler, dans le cadre d'un ample cycle intitulé « Anthologie de l'art vocal en 20 récitals », a donné une riche substance à la vie musicale de la capitale du pays.

Radu Stan

LE SYMPOSIUM INTERNATIONAL «MUSICA
ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS»
— BYDGOSZCZ, SEPTEMBRE 1978

La V^e session du Symposium «Musica antiqua Europae Orientalis» de Bydgoszcz (Pologne), qui s'est tenue l'an passé au mois de septembre, constitue un carrefour dans la voie de cette manifestation devenue traditionnelle. Depuis plus de quinze ans, les thèmes du Symposium envisageaient la musique des peuples du Sud-Est de l'Europe — une limite qui, en fait, n'a jamais opéré de manière restrictive —, car en ce domaine, somme toute encore insuffisamment connu, le champ d'étude est particulièrement vaste. Mais, en 1978, la renommée du Symposium étant bien établie depuis bon nombre d'années, sa dernière session attira de nombreux musicologues des pays les plus éloignés (Australie, États-Unis d'Amérique). *Ipso facto*, la sphère des préoccupations devenait plus large et les thèmes voyaient leurs frontières s'étendre. Sans doute, tant par l'ampleur attribuée à la sphère des études que par la présence d'un nombre plus grand de spécialistes que celui des années précédentes, la session devint-elle plus intéressante.

En ces conditions cependant, une question se pose pour l'avenir : d'englober officiellement au répertoire thématique du Symposium de Bydgoszcz une aire plus vaste d'études et d'établir nécessairement un ensemble de thèmes apte à couvrir un nombre accru de sujets. D'un autre côté, à la différence d'autres rencontres interna-

tionales dont le programme distingue la sphère de la recherche sur la musique savante de celle qui se rapporte au folklore, le Symposium de Bydgoszcz — fondé précisément sur l'unité de la civilisation musicale médiévale pour laquelle « populaire » et « savant » constituent des concepts difficilement déterminables — a toujours inclus, jusqu'à présent, en son programme, aussi des contributions centrées sur la culture populaire envisagée néanmoins dans une vision diachronique, comme objet de recherche historique. Or, l'agrandissement de la sphère géographique des thèmes exige d'autres limites afin d'empêcher une prolifération diffuse et imprécise du répertoire thématique. Aussi, les organisateurs sont-ils confrontés par la question de savoir s'il faut ou non éliminer du programme les thèmes d'ethnomusicologie. Ils ont même à cette fin entrepris une consultation par le biais des participants aux sessions passées parmi les amis constants du Symposium, dans le but d'arriver à une formule optimale.

En 1978 la session a offert un ensemble de communications scientifiques groupées autour de quelques thèmes principaux : « Conceptions historiographiques et différenciations culturelles », « Genèse et tradition musicale médiévale et la continuation de celle-ci à l'époque moderne », « Contributions à la connaissance de la musique médiévale et de la Renaissance dans les pays du Sud-Est de l'Europe (paléographie, sources) », « Influences et contacts mutuels », « Pratique dans l'art de l'interprétation appliqué aux instruments anciens ». Ces titres généraux ont couvert un nombre considérable de sujets des plus variés, allant depuis les nombreux thèmes de musique byzantine jusqu'à la technique du violon au XVIII^e siècle, en France, ou bien de la problématique posée par les copies modernes d'instruments anciens jusqu'à la musique italienne de la Renaissance.

La délégation roumaine formée de Viorel Cosma et de Elena Zottoviceanu a

présenté deux communications fort appréciées, à savoir, pour le premier : « Les relations entre l'école vénitienne et la culture musicale roumaine au XVI^e siècle » et, pour la seconde : « Pratiques musicales liées au cérémonial de cour et la manière dont elles se reflètent dans les chroniques roumaines. »

En même temps que le Symposium, a eu lieu — comme chaque année — le Festival pareillement intitulé, dans le cadre duquel le concert donné par le « Madrigal » sous la baguette de Marin Constantin a consti-

tué l'apogée, en recueillant d'ailleurs un brillant succès.

Par l'extension donnée à la sphère de ses thèmes, par la toujours plus grande participation du monde musical international, par la diversité croissante de cette participation, le Symposium de Bydgoszcz s'acquiert une renommée qui chaque année augmente faisant de cette rencontre une manifestation prestigieuse du monde scientifique international et dont les échos, autant que la moisson, se répercutent sur le champ de l'historiographie musicale.

Elena Zottovizeanu

SESSION DE MUSICOLOGIE AU SÉMINAIRE D'ÉTUDES AMÉRICAINES DE SALZBOURG (AUTRICHE)

Depuis plus de trente ans, le Séminaire d'Études Américaines de Salzbourg y organise chaque année un nombre de sessions scientifiques en des domaines divers — droit, lettres, éducation, etc. — dont ne manque pas la musique. Cette année, la session n° 189, tenue du 22 avril au 5 mai 1978 et à laquelle j'eus l'occasion de participer, a eu comme thème « Les idées et les institutions musicales ». Trente participants, venus de 15 pays, en suivirent les conférences.

Ce titre n'était en somme qu'un cadre — large et souple — bien conçu pour couvrir l'intérêt scientifique et les diverses orientations professionnelles des participants parmi lesquels on dénombrait des musicologues, des compositeurs, des pédagogues et des critiques. Dans l'ensemble d'un programme serré mais d'une grande variété et de surcroît bien adapté à la composition hétérogène du groupe, les activités se déroulèrent sur plusieurs plans.

L'attention générale fut attirée par les conférences que devaient donner des universitaires renommés dans les cercles de spécialité de la musique, ainsi que certaines personnalités marquantes de la vie musicale internationale.

Il est difficile d'établir un choix des meilleures contributions. Les idées mises en discussion et les thèmes étant nombreux et divers, j'essaierai d'en extraire quelques points de vue dignes d'être retenus ou même discutés. Quant à moi, je pris surtout de l'intérêt aux conférences d'histoire de la musique. D'ailleurs une bonne partie de l'assistance y fut attirée, peut-être aussi à cause de la personnalité

des conférenciers. Entre autres, Ruth Katz de l'Université de Jérusalem et Leo Treitler, *chairman* du département de musicologie de l'Université de New-York.

Ruth Katz, en partant des positions de la sociologie musicale, présenta un exemple de réinterprétation de certains phénomènes historiques bien connus — la *camerata* florentine et la naissance de l'opéra. L'analyse subtile des données historiques, la remise en question — parfois dans un esprit de polémique marqué — de circonstances et de jugements acceptés depuis longtemps, leur implication dans un contexte socio-historique, contribuèrent à jeter la lumière sur un épisode d'histoire musicale apparemment élucidé, en démontrant par ailleurs, une fois de plus, la nécessité d'un abord neuf, *up to date*, en dehors duquel l'histoire risque de devenir une discipline ankylosée, s'embarassant d'affirmations dogmatiques et se voulant définitives.

Leo Treitler a plaidé, passionnément et de manière convaincante, pour une synthèse entre l'histoire, l'analyse et la critique dans l'étude du passé, apportant à preuve un remarquable exemple de recherche scientifique pareille sur la IX^e Symphonie de Beethoven. De plus — et c'est ce qui m'a semblé être un sujet particulièrement intéressant — il nous a présenté ses propres recherches, d'ailleurs récentes, sur la musique grégorienne, ayant comme but de discerner au prix de méthodes comparatives, mathématiques, psychologiques et autres, parmi un total de 1 000 variantes de chants liturgiques de même nature, les *mécanismes de transmission de la tradition-orale*, mécanismes qui opèrent dans le cadre de lois psychomusicales probablement similaires pour toutes les formes de tradition orale. Le résultat final de la recherche de Leo Treitler sera un livre que nous attendons impatientement.

Edward T. Cone de l'Université de Princeton, auteur de deux livres souvent cités dans la littérature de spécialité (*Musical Form and Musical Performance* et *The Composer's Voice*), a donné une conférence sur « La critique musicale, sa fonction et son autorité ». En faisant de fines dissociations et avec de subtiles nuances, l'auteur soutient l'existence de trois types de critiques : 1. le critique rapporteur — qui présente au grand public des exposés descriptifs et des jugements : il est

le seul qui représente une autorité pour le public ; 2. le critique éducateur — un professeur, impliqué dans le processus d'enseignement, dont la critique comporte une intention didactique ; 3. le critique proprement dit qui est « un musicien écrivant pour d'autres musiciens » et dont la critique interprétative est faite dans un but de récréation et non pas pour émettre des jugements de valeur, ceux-ci étant implicites. Il va de soi que ces catégories sont fort discutables et les critères qui en constituent les bases sont assez imprécis. Mais d'autres de ses idées, comme par exemple : l'interprétation est un acte de critique virtuelle, la lecture d'un texte incorporant une position critique ; ou bien, la critique d'une interprétation contient un jugement implicite sur l'œuvre également car elle rapporte l'interprétation à une image idéale de l'œuvre en cause, représentent les pensées d'un musicien qui s'efforce de clarifier en profondeur l'essence du phénomène musical.

L'attention et le plaisir des auditeurs furent très grands en écoutant l'exposé de Gunther Schuller sur le jazz — histoire, esthétique, développement contemporain, etc. Vif, captivant, empreint d'érudition, son exposé soutenait en essence la nécessité d'élargir la perspective europocentriste sur la musique et d'aborder en ensemble les idiomes musicaux, qu'ils soient du passé ou du présent, sans doute avec l'appréhension et les critères appropriés.

Les entretiens par groupes de travail et en réunion plénière sur le thème « Institutions musicales de nos jours » ont facilité la connaissance de la vie musicale actuelle en différents pays. L'on y a discuté de certains aspects essentiels, tels que les programmations d'œuvres indigènes, l'éducation professionnelle, le fond général — mondial — d'une crise « du marché » quant à la musique contemporaine dans l'ensemble de laquelle les créateurs ont à vaincre de grandes difficultés pour se faire programmer en salle ou, simplement, pour s'affirmer. De ce point de vue, par contre, l'intérêt des participants fut aiguillonné par nos relations concernant la place accordée en Roumanie, dans le cadre de la vie musicale, à la création autochtone, l'attitude envers les talents fraîchement découverts et, de si

tôt, promu, la politique judicieuse gouvernant l'établissement des répertoires, etc. Mais il est probable que les paroles auraient été insuffisantes pour convaincre sans l'appui vivant de la musique elle-même : les deux auditions de musique roumaine — de musique ancienne, populaire et contemporaine — ont suscité un visible et sincère intérêt, de nombreux auditeurs exprimant le désir d'approfondir leurs connaissances quant à la musique roumaine.

Très agréable aussi le soirée passée chez un collectionneur de vieux claviers — sa collection comprenait un clavicorde, un Hommerklavier et un piano des années 1820–1830 — ; pianiste de concert lui-même et membre d'une formation jouant de la musique classique sur des instruments du XVIII^e siècle, notre hôte nous offrit quelques passionnantes et convaincantes démonstrations sur la spécificité de la sonorité, sur l'adéquation à tel ou tel style pianistique, enfin sur les qualités techniques des pianos, nous invitant en fin de compte « à jouer nous-mêmes avec ». Ce fut une expérience édifiante : en jouant d'un piano semblable à celui auquel Beethoven a composé ses Sonates, un léger doute se faufila en mon esprit au sujet de l'« authenticité » à laquelle, toujours, nous nous rapportons lorsque nous nous occupons de musiques beaucoup plus anciennes, sans nous rendre compte, au fait, que dans le cas de Beethoven ou de Schubert même, on cherche cette authenticité sur des instruments si différents de ceux de notre époque comme matière sonore.

Auditions musicales, visites de collections d'instruments de musique, présentations de diapositives, et même une excursion dans les environs de cette merveilleuse Salzbourg, complétèrent le programme du Séminaire.

Très instructif, agréable aussi par sa teneur musicale substantielle et par l'échange d'opinions et de contacts qu'il facilite, le Séminaire d'Études américaines de Salzbourg fut une expérience particulièrement intéressante et qui, assurément, ne manquera pas de porter ses fruits dans les activités de l'avenir.

Elena Zottoviceanu

La saison '78—'79 a vu s'augmenter encore le chiffre d'affaires de l'industrie du cinéma roumain, étant donné que dans les 6 000 salles du circuit d'exploitation, sur le total des entrées, un tiers, c'est-à-dire 68 millions, a été assuré par les films produits par les Studios de Buftea.

Les données de cette statistique prouvent, d'une part, l'efficience économique du cinéma roumain — le seul parmi les cinématographies socialistes ayant un régime d'autogestion — et tendent à démontrer par ailleurs que depuis quelques années les films roumains ont trouvé le chemin d'accès vers le cœur du public. Malheureusement, au-delà des chiffres, la situation est beaucoup plus nuancée. Pas tous les films ont le même succès et surtout pas ceux qui par leur teneur en idées et par leurs virtualités esthétiques mériteraient d'en avoir. Tout en étant une industrie, le cinéma reste quand même un art et si l'efficacité économique n'est pas doublée par une efficacité culturelle, les bilans financiers les plus optimistes ne font que camoufler la crise latente des rapports entre cinéastes et spectateurs, crise dont sont fautifs autant les uns que les autres. D'un côté les metteurs en scène ne savent pas toujours trouver la formule la plus heureuse pour exprimer des pensées ou des idées qu'ils veulent incandescentes, tandis que, de l'autre, le grand public continue à attendre que le cinéma lui prodigue uniquement du divertissement et en conséquence évite les films conçus pour solliciter en premier lieu l'intellect et non pas l'instinct ludique. C'est la raison pour laquelle, actuellement, dans

la quasi totale absence des structures aptes à assurer la diffusion d'une culture cinématographique dans les masses larges, par l'assimilation de notions élémentaires qui puissent munir le spectateur de critères de sélection, lui imposant en même temps le respect pour la création cinématographique, nombreux sont les films roumains de qualité qui se voient rapidement éliminés de l'affiche par des sous-produits médiocres mais garantissant la rentabilité pour l'ensemble de la production. Ainsi, par exemple, le remarquable début de Alexa Visarion, *Înainte de tăcere* (Avant le silence) n'a fait qu'une apparition météorique sur les écrans, alors qu'une comédie insignifiante comme *Melodii Melodii* (Mélodies Mélodies) de Francisc Munteanu a tenu l'affiche pendant plusieurs semaines.

Une pareille situation peut devenir parfois franchement dramatique s'il s'agit d'un film avec des significations politiques majeures, un *film événement*, comme le fut *Clipa* (L'Instant), porté à l'écran par Gheorghe Vitanidis d'après le roman homonyme de Dinu Săraru, sans doute la réalisation la plus importante de cette saison, qui par sa dimension politique et humaine dépasse de beaucoup l'envergure des productions roumaines des dernières années, se situant dans le cadre de la filmographie nationale comme un repère de première grandeur aux côtés de *Puterea și Adevărul* (Le Pouvoir et la Vérité) signé plusieurs années auparavant par Manole Marcus d'après un scénario de Titus Popovici. *Clipa* appartient à cette catégorie de films rare et précieuse pour laquelle si les auteurs passent un examen devant le public, l'inverse aussi est valable.

Considéré à juste titre comme l'un des romans les plus significatifs parus ces dernières années, par sa facture moderne, discontinue, de facture cinématographique et surtout par son extraordinaire véracité et le caractère inédit dans le dévoilement d'aspects moins connus du processus de socialisation de l'agriculture en Roumanie, *Clipa* de Dinu Săraru a offert au cinéaste Gheorghe Vitanidis un support solide pour un film politique d'envergure, plus d'une fois bouleversant par la force de son plaidoyer pour la foi dans les hommes, pour l'installation d'un climat de confiance où la suspicion n'ait pas de place, où chacun agirait dans l'esprit de principes vraiment communistes au lieu d'être poussé par l'arrivisme, où la vigilance ne soit pas un bouclier servant à

défendre la propre place pour ceux qui, demeurés à l'arrière de l'histoire, n'ont pas encore compris qu'à l'époque de la révolution technique et scientifique, dans le nouveau contexte, enrichi de l'expérience de trente ans d'existence du régime socialiste, les vétustes méthodes bureaucratiques d'appréciation de la valeur personnelle en fonction d'une fiche de dossier et non de l'activité déposée jour après jour sont non seulement anachroniques mais peuvent même freiner à un moment donné la marche en avant de la société tout entière.

Le film *Clipa* est, cependant, en égale mesure, un hommage troublant porté au sacrifice quotidien de ceux qui ont dédié leur existence à transposer en vie les idéals de la révolution, à ceux qui ont consacré et qui continuent à consacrer leurs jours et leurs nuits pour préserver ces idéals des erreurs que pourraient commettre ceux qui sont appelés à les appliquer, erreurs inhérentes car *errare humanum est*. . . Dans le final, le héros principal — le secrétaire départemental de parti Dumitru Dumitru — (admirablement interprété par Gheorghe Cozorici), fils de paysans et vieux communiste, qui après avoir lutté dans les premiers rangs de la révolution avait été enfermé à un moment donné dans un camp de concentration — sous l'accusation de pactiser avec l'ennemi de classe — pour avoir refusé de confondre la démagogie avec la vendetta personnelle, au cours des années tourmentées quand l'agriculture avait été collectivisée, s'exclame : « Il faudrait un sculpteur inspiré, capable d'imaginer une statue de la patience et de l'usure des nerfs, devant l'opportunisme, l'abjection et le pharisaïsme, et de la lutte acharnée qui doit leur être livrée maintenant et ici, dans notre monde. Une statue qui puisse imaginer notre purgatoire ». L'impression troublante produite par le film *Clipa* est peut-être due précisément à ce dialogue que le film semble amorcer avec chaque spectateur à part, s'adressant à la conscience de chacun et l'incitant à un examen lucide de la propre conduite dans le concert des relations sociales, car la révolution une fois réalisée au niveau des structures, la tâche la plus difficile ne fait que commencer, celle notamment d'édifier un homme de type nouveau, délivré de tentations mesquines, projeté avec générosité vers l'avenir.

Film politique par excellence, mais en même temps avec des envois précis à la sphère de l'*ethos*, *Clipa* marque un moment crucial dans la vie cinématographique et, évidemment, dans le climat culturel de la Roumanie de la présente décade, même si au point de vue de la réalisation proprement dite on pourrait reprocher au metteur en scène des longueurs qui affectent la tension même du débat, une excessive modestie dans l'opération de transposition du texte littéraire en images, et aussi une certaine incertitude stylistique, les séquences de *flash-back* étant incomparablement plus cohérentes et plus dramatiques que celles dédiées au présent. Pourtant, le support narratif sur lequel s'étaye l'adaptation pour l'écran est tellement dense, la tension des idées tellement violente et le sens des paroles tellement implacable que l'enveloppe cinématographique du roman *Clipa* est moins importante du moment que son essence nous a été restituée intacte. En plus, le film jouit d'une distribution idéale et dirigée avec soin, qui réunit, aux côtés de Gheorghe Cozorici, Emanuel Petruț (lequel ajoute à sa riche galerie de personnages le portrait acerbe d'une crapule déguisée en démagogue), Ion Dichiseanu, Violeta Andrei, Octavian Cotescu, Valeria Seciu (impressionnante dans une brève apparition d'une poésie et d'une transcendance bien spécifiques pour ce coin du monde), Leopoldina Bălănuță, Sebastian Papaiani.

À l'autre pôle, par égard à *Clipa*, se situe *Înainte de tăcere* du débutant Alexa Visarion, lequel, en portant à l'écran la nouvelle *În vreme de război* de Caragiale, ne s'est pas contenté de mettre en images un texte soudé, l'interprétant, par contre, de la perspective d'une vision moderne. Ayant eu l'inspiration d'axer la structure du film sur les éléments de réalisme fantastique suggérés par la nouvelle même de Caragiale, le metteur en scène fit valoir son intelligence théâtrale et son bagage culturel pour donner de l'intensité au potentiel multiple des significations de chaque personnage et de chaque action à part. Secondé par la caméra attentive de l'opérateur Nicu Stan (qui semble avoir retrouvé l'élan du temps de sa jeunesse pas trop éloignée, lorsque son appareil à filmer avait conféré du nerf et de la robustesse technique à des films comme *Dragoste lungă de o seară* (Amour qui dure un soir) et *Răscoala* (La Révolte)), Alexa

Visarion a réussi à créer avec une grande économie des moyens un cadre à la fois réaliste et métaphysique, nous offrant simultanément un drame de la solitude morale et de l'amour raté, de la passion destructrice pour faire fortune et de la jalousie malade.

L'étroit espace dans lequel se passe l'action, véritable huis-clos avec de rares évasions dans une nature fascinante et séductrice ou violemment hostile en fonction de l'état psychologique des héros, prend les proportions d'un univers existentiel déchiré par l'impossibilité d'un dialogue réel. Si, dans les rôles principaux, Valeria Seciu et Liviu Rozoza ont parfois des attitudes chargées, d'un théâtralisme déplacé, Ion Caramitru personnifie en échange, de quelques gestes et regards, la tentation diabolique. Même s'il n'est pas toujours libéré de sa formation théâtrale, Alexa Visarion vient de faire une entrée élégante dans l'univers du film.

De la même famille spirituelle que *Nunta de piatră* (Les Noces de pierre), son début avec *Înaintea de tăcere* témoigne de la même propension vers la *spécificité*, du même désir d'utiliser dans un sens créateur le langage cinématographique, de trouver un style.

Des qualités similaires nous retrouverons aussi dans *Doctorul Poenaru*, adaptation signée par le jeune Dinu Tănase d'après le roman homonyme de Paul Georgescu. Étant déjà à son deuxième long métrage pour le grand écran, ce doué opérateur qui eut le courage de faire le saut vers la mise en scène nous donne la confirmation de sa vocation et surtout de la subtile connaissance de l'écriture filmique. En poursuivant le destin de véritable apostolat d'un médecin de campagne qui, de retour du front de la Première Guerre mondiale, se voit obligé de faire la guerre à la bureaucratie et au pharisaïsme de ceux qui ne veulent pas comprendre qu'un hôpital de campagne a, lui aussi, droit à des conditions civilisées, *Doctorul Poenaru* nous apparaît comme un admirable plaidoyer pour maintenir l'intégrité d'un idéal ou d'un rêve, pour ne pas le laisser se dégrader quelque difficile que soit le combat et quelque grand le prix du sacrifice. Radiographie d'un destin exemplaire, *Doctorul Poenaru* nous propose en même temps la radiographie de la mentalité propre à toute une époque, celle de l'entre-deux-guerres, déchirée par des tentations politiques contra-

dictoires. Au-delà de son caractère de profonde méditation, *Doctorul Poenaru* reste l'un des films les plus intéressants de la saison aussi par l'articulation tout à fait originale de la narration, surtout dans le contexte de platitude dominante de l'expression cinématographique dont firent preuve la majorité des productions. Dinu Tănase manie avec une remarquable aisance le temps cinématographique, chaque cadre à part a un rôle précis, chaque objet du cadre une fonction connotative. Important nous semble surtout le fait que, tout en étant de profession opérateur, Dinu Tănase ne s'est pas laissé tenter pour un instant par la beauté « en soi » des images, mais les a subordonnées avec une implacable rigueur intellectuelle à son discours humaniste. Dans le rôle principal, irréprochable comme toujours, Victor Rebengiuc, sobre mais d'autant plus impressionnant, crée le portrait attachant d'un homme épris de son métier jusqu'à lui sacrifier tout. Il est secondé avec brio (en dépit de quelques inutiles tics maxillo-faciaux) par Ștefan Iordache.

Toujours au chapitre des adaptations, Mircea Veroiu, l'un des « stylistes » reconnus de la nouvelle génération de metteurs en scène, a prouvé en échange avec *Între oglinzi paralele* (Entre des miroirs parallèles) que lorsqu'elle n'est pas doublée d'une solide dramaturgie, la préoccupation pour le style risque de devenir un piège dangereux. Du reste, déjà depuis son film précédent, *Mînia* (La Colère), dans lequel en se basant sur un scénario de Alecu Ivan Ghilia, il s'était proposé d'évoquer la dramatique révolte des paysans de 1907, Mircea Veroiu s'était rendu coupable de calophilie. Certes, une circonstance atténuante en faveur de ce cinéaste de premier rang avait été l'inadéquation de son univers intérieur aux rigueurs de la fresque historique. Circonstance, par ailleurs, tout à fait plausible. Tous les genres de films ne sauraient convenir à tout cinéaste. D'aucuns ont la vocation de l'épopée, d'autres préfèrent les drames de la nature humaine, d'autres encore ont un penchant pour la comédie ou excellent dans le film d'action et de suspense. Mircea Veroiu s'était révélé jusqu'à présent comme un artiste raffiné, incliné vers l'analyse de type cérébral de microcosmes humains, élevés par le truchement d'un langage cinématographique d'une fascinante beauté visuelle à une échelle universellement valable. Or,

c'est justement cette dimension généralisatrice, propice aux véritables œuvres d'art, qui a fait défaut aux deux dernières réalisations de Veroiu. Surtout à *Mînia*, où l'absence d'un fil conducteur de l'idéation a été aggravée par le déséquilibre de la structure dramatique du scénario, déséquilibre que ni la virtuosité de la caméra de Călin Ghibu, ni la splendeur de coloris de la scénographie de Nicolae Drăgan et ni les efforts d'interprètes de la taille de Silvia Popovici ou de Mitică Popescu n'ont pu compenser.

Pour ne plus risquer de se voir attribuer les erreurs d'un scénario signé par quelqu'un d'autre, Mircea Veroiu, en portant à l'écran le roman *Ultima noapte de dragoste înția noapte de război* (La Dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre) de Camil Petrescu, s'est assumé le risque assez important de signer lui-même l'adaptation du texte classique. Le résultat fut cette fois encore hybride. Inspiré de l'œuvre de Camil Petrescu, comme nous en informe par une formule assez nébuleuse le générique, *Între oglinzi paralele* est infidèle en égale mesure à Camil Petrescu et au cinéaste Mircea Veroiu. Simplifiée et réduite à quelques lignes assez sommaires, la substance narrative du livre est vidée de ses significations méditatives, l'intention du metteur en scène ayant été évidemment d'obtenir un film d'implication politique d'une subtile analyse psychologique. Mais, par malheur, l'insertion dans le cadre de l'action de quelques clichés, émués déjà au temps où le cinéma souffrait d'un sociologisme vulgaire, n'est pas à l'avantage de l'adaptation. Nous en déduisons que Veroiu a voulu, à l'instar de Camil Petrescu, se distancer du héros du livre, Gheorghidiu, révélant la frivolité de ses préoccupations intimistes cependant qu'autour de lui fomentaient les mouvements sociaux ; mais, en fin de compte, dans le film, les unes comme les autres apparaissent tout aussi peu concluantes. Comme d'habitude, la virtuosité d'opérateur de Călin Ghibu se révèle dans une suite de cadres inspirés, dirait-on, de Renoir et de Magritte, comme d'habitude la scénographie est somptueuse et les interprètes — Ion Caramitru, Elena Albu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Adrian Pintea et les autres — excellents, mais lorsque la lumière revient dans la salle on a le sentiment frustrant de n'avoir assisté qu'à une introduction dans l'atmosphère et que c'est à présent que le

film devrait commencer, avec le départ de Gheorghidiu pour le front de la première guerre mondiale. Comme d'habitude, Mircea Veroiu a déployé tout son talent pour articuler une structure cinématographique très raffinée et certaines séquences sont tout à fait remarquables. Cependant quelques séquences ne sauraient suffire à soutenir le film entier, même si ou surtout s'il est signé par Mircea Veroiu. En dehors du style l'art cinématographique implique aussi la communication. Et si vraiment il est préférable qu'un metteur en scène rate un film par excès de culture visuelle que par manque de culture, il serait encore plus souhaitable qu'il y ait une juste et idéale mesure entre les significations et la forme. Depuis toujours les œuvres d'art ont duré d'abord par leurs vérités fondamentales et ensuite seulement par la perfection de la forme.

C'est également à la recherche de la vérité de l'existence que ce sont lancés les films d'actualité qui, du moins sous le rapport du nombre, ont dominé la saison 1978/1979, mais qui ont rarement réussi à s'imposer aussi en tant que présence artistique. Comme dans les années précédentes, ce domaine est échoué presque en exclusivité aux cinéastes débutants ou récemment affirmés, alors que les « vétérans », les metteurs en scène avec une longue activité derrière eux ont préféré se retirer commodément sur le territoire moins « problématique » de l'évocation historique ou du film policier. Après le succès de prestige remporté avec son premier long métrage, *Mere roșii* (Pommes vermeilles), le metteur en scène de théâtre Alexandru Tatos vient de récidiver toujours avec un film d'actualité, réalisé toujours après un scénario de Ion Băieșu, lequel pour *Rătăcirea* (L'Égaré) s'est inspiré d'un fait authentique : le drame d'une jeune diplômée de la faculté qui fascinée par le mirage de la civilisation de consommation d'Occident épouse à contre cœur un jeune Allemand de l'Ouest et qui une fois établie dans son nouveau pays vit le drame du déracinement et de l'inadaptation. Ayant donc abordé en toute franchise un sujet de grande actualité, Alexandru Tatos l'a traité avec beaucoup de tact et de discrétion, réalisant un véritable essai poétique sur le thème de la solitude dans la société moderne. L'hallucinante séquence du bal masqué, dans laquelle l'héroïne traverse comme dans un

cauchemar un corridor de masques humains, nous livre la clef de ce film aux accents souvent existentialistes. L'image suggestive due à Florin Mihăilescu et la sincérité de l'interprète principale, Ioana Pavlescu, contribuent à la valeur réaliste du film de Alexandru Tatos.

C'est encore un « égarement » qui fait le noyau du film *Septembrie* (Septembre), histoire tragique d'un adolescent qui, sur le point d'être arrêté parce que, s'étant associé à une bande d'escrocs, il avait inévitablement fait l'escalade de la délinquance jusqu'à commettre une effraction, vole une motocyclette et s'enfuit au bord de la mer, où il passe les dernières 24 heures de liberté en compagnie d'une jeune fille rencontrée par hasard. L'escapade se transforme en une histoire d'amour et, confronté à la candeur et la pureté d'âme de la jeune fille, l'adolescent a la révélation du « droit chemin », malheureusement trop tard, car au bout de leur trop court voyage la fatalité les attend. Écrit et mis en scène par Timotei Ursu, *Septembrie* apporte dans le paysage des films roumains dédiés à la jeunesse un naturel qui nous séduit et une onde d'authentique romantisme. Timotei Ursu, le même qui peu auparavant avait signé le scénario de *Cursa* (La Course) de Mircea Daneliuc, a donné dans ce film aussi la preuve d'une évidente habileté de dramaturge cinématographique et surtout de dialoguiste. Les répliques sont naturelles, comme dans la vie, tout en étant parcourues d'un frisson poétique, les situations ne sont jamais forcées, schématiques, y compris le final qui n'a rien de conventionnel, puisque — cas assez rare dans nos films d'actualité — non seulement on n'y rencontre pas, tel un *deus ex machina*, le personnage plein de componction prêt à tirer des conclusions moralisatrices, mais, par contre, les deux héros sont tués. Moins sûr s'est avéré le metteur en scène pour ce qui est de la facture stylistique, usant et abusant d'une série d'artifices formels : angles subjectifs de la caméra, objectifs

déformants (image : Marian Stancu) ou flash-backs fatigants qui fragmentent inutilement l'action.

Une incursion méritoire dans le domaine de l'actualité est aussi celle de Andrei Cătălin Băleanu dans *E atît de aproape fericirea* (Le Bonheur est si près), d'après un scénario de Constantin Stoiciu, l'un des spécialistes du thème consacré à la jeunesse. Cependant, à la différence de *Dimineața unui băiat cuminte* (Les Matinées d'un garçon sage) et surtout de ce si acide *Filip cel bun* (Filip le bon), Stoiciu n'a plus axé sa dramaturgie sur le portrait d'un jeune homme « qui a des problèmes », tourmenté d'inquiétudes et d'interrogations, mais sur celui d'un jeune ouvrier modèle, incarnant toutes les vertus que nous aimerions trouver en masse chez la jeune génération. Certes, la mise du conflit ne pouvait être que mineure : un jeune polytechnicien qui effectue un stage pratique estival dans la fabrique où il avait travaillé comme ouvrier avant de commencer ses études, s'éprend d'une jeune fille « de bonne maison », mais les parents ne sont pas d'accord avec une pareille mésalliance et la jeune fille quitte la maison pour s'engager comme ouvrière dans la fabrique où son bien-aimé avait débuté dans la vie. Dans le filigrane de cette banale love story, les réalisateurs ont introduit quelques notations acerbes suggérant le processus d'embourgeoisement d'une certaine couche sociale qui tend à s'arroger des droits de « caste » en introduisant de nouveau de détestables tabous et en actualisant des mentalités ridicules à notre époque, comme celle de la mésalliance. La protagoniste, Diana Lupescu, belle et sensible, joue avec conviction le rôle d'adolescente qui réalise petit à petit que « au début la vie est belle et seulement par la suite elle devient vraie ».

Un événement majeur de la vie cinématographique a été le second Festival du Film pour la Jeunesse de Costinești (organisé, comme le premier, sous l'égide du Comité Central de l'Union de la Jeu-

nesse Communiste, en collaboration avec le Comité pour la Culture et l'Éducation Socialiste et l'Association des Cinéastes), occasion, à la fois, de passer en revue les films les plus représentatifs réalisés par de jeunes cinéastes et d'établir un dialogue sincère entre les artistes et le grand public auquel sont destinés les fruits de leur travail. Le fait de revoir en bloc les films inscrits dans la compétition — *Ediție specială* (Édition spéciale — Mircea Daneliuc), *Doctorul Poenaru* (Dinu Tănase), *Rătăcire* (Alexandru Tatos), *Iarba verde de acasă* (Le Gazon vert de chez soi — Stere Gulea), *E atît de aproape fericirea*

(Andrei Cătălin Băleanu), *Septembrie* (Timotei Ursu), *Rîul care urcă muntele* (La Rivière qui remonte la montagne — Cristiana Nicolae), auxquels s'ajouta un choix de films documentaires et, hors concours, le long métrage *Profetul, aurul și ardelenii* (Le Prophète, l'or et les transylvains) de Dan Pița ainsi qu'un choix de films de diplôme réalisés par les opérateurs des dernières promotions ayant franchi les portes de l'Institut d'art théâtral et cinématographique — a constitué une expérience utile et en quelque sorte révélatrice pour le public aussi bien que pour les spécialistes.

Manuela Cernat

Le domaine toujours si attirant de l'esthétique vient de s'enrichir avec un nouvel ouvrage, intitulé, sans doute par un excès de modestie, «Principes généraux d'esthétique». Il s'agit, cependant, plutôt d'un manuel, comprenant des principes vivants, se convertissant, pour la plupart, en un dialogue animé, incitateur, sur les problèmes fondamentaux de l'existence contemporaine, la connaissance artistique, le processus de la création, celui de la réception, dans la lumière de la philosophie matérialiste-dialectique, des documents du Parti Communiste Roumain se référant aux aspects divers de la culture et de l'art.

Structuré avec un esprit systématique évident et avec une sévère sélection, ayant en vue un domaine aussi ample que complexe, dans des chapitres qui associent le critère thématique à celui historique, l'ouvrage de Ion Toboșaru se présente aujourd'hui comme une synthèse mûre de sa longue expérience de chercheur et de pédagogue du domaine de l'esthétique. L'assimilation de l'esthétique, estime à juste titre l'auteur, constitue assurément aussi un acte d'attitude sociale et politique, sur la ligne de formation d'une conception avancée sur l'homme et l'existence, d'un crédo artistique indispensable à tout créateur.

L'échafaudage solide et clair du livre révèle une construction en pyramide, dont le fondement serait formé par un problème à caractère général, l'objet de l'esthétique, montant vers le sommet avec un aspect particulier (et particularisant), qui est l'abord du concept de «théâtologie» dans la recherche théâtrale roumaine.

La première partie du volume revêt la forme d'un compendium d'esthétique, se proposant de définir l'objet de l'esthétique, offrant un ample aperçu de l'évolution des doctrines esthétiques, insistant sur la cristallisation de l'esthétique roumaine, le poids spécifique étant donné par la période moderne.

Le sondage des catégories de l'esthétique, du processus de création et, surtout, de la réception de l'œuvre d'art, révèle les implications sociologiques évi-

dentes de l'ouvrage, qu'il convient de souligner.

Un chapitre particulièrement intéressant, compensant, selon nous, une lacune dans la recherche théâtrale roumaine, est le dernier chapitre, qui dépasse le cadre de simples «prolégomènes», se transformant en un véritable «quod erat demonstrandum» de l'existence réelle de la «science théâtrale» roumaine — de la théâtologie en Roumanie en ce moment. En déchiffrant un possible statut et une dimension spécifique de la théâtologie roumaine, l'auteur préconise, avec une exigence justifiée, une plus grande intégration dans l'histoire de la culture nationale, une plus puissante mise en relief de l'originalité, en cultivant un système axiologique engagé.

L'auteur est convaincu que l'infusion de la théorie théâtrale avec la substance fortifiante de la création scénique assure la longévité de la poétique théâtrale. Le pédagogue, tout à sa vocation, peut être reconnu dans le plaidoyer qu'il fait en faveur de la haute culture à laquelle doivent atteindre les jeunes étudiants de l'école nationale de théâtre et de film, les futurs acteurs, metteurs en scène, méthodologues, les futurs enseignants dans la formation du goût esthétique du grand public. La rigueur du chercheur se fait jour dans le «forage», comme l'appelle suggestivement l'auteur, du domaine, vaste et avec de multiples ressources, de l'esthétique générale et, en particulier, du spectacle.

Le livre du professeur Ion Toboşaru s'impose en tant que recherche appliquée et de longue haleine, offerte avec une laborieuse probité et une noble passion non seulement aux spécialistes mais aussi au principal bénéficiaire de l'œuvre d'art, le public.

Ioana Mărgineanu

ION VARTIC, *Radu Stanca. Poezie și teatru*, Bucarest, Ed. « Albatros », 1978, 264 p. (Collection « Contemporanul nostru »).

La vie de Radu Stanca a été brève — il est mort à 42 ans — mais pleine de talent et de fertilité poétique. Lorsqu'en décembre 1962 la lumière s'éteignait du regard lourd de souffrance, sur la table de travail de l'écrivain s'empilaient des vers, des essais, des chroniques, des pièces finies ou seulement esquissés. Homme d'une culture supérieure, formé à l'école philosophique de Lucian Blaga, poète et dramaturge d'authentique vocation, infatigable initiateur, animateur, acteur et metteur en scène du théâtre de Sibiu, Radu Stanca a donné à la littérature roumaine quelques-uns de ses exemplaires de grande beauté et durabilité.

C'est sur eux que se penche avec une subtile et mûre compréhension, l'essayiste Ion Vartic, dans le volume *Radu Stanca, Poezie și teatru*, paru aux éditions « Albatros », dans la collection « Contemporanul nostru ». Le critique a trouvé une formule ingénieuse pour combiner la présentation avec l'analyse de l'œuvre de Radu Stanca, accompagnant chaque chapitre de fragments significatifs de la création de l'écrivain. Le résultat est un tout unitaire, construit avec le sens de la composition, raffinement et intuition des valeurs. Les premiers chapitres, « Ars doloris » et « Le Troubadour menteur » sont consacrés à l'univers poétique, « Masque et cothurne » et « Gloses pour le théâtre attendu » à la dramaturgie et à la théorie de théâtre, enfin, le chapitre final, « Fin de spectacle », à l'importance et à la place de Radu Stanca dans le paysage de la littérature roumaine.

La création tout entière du troubadour de Sibiu est considérée à travers le prisme de sa tragique destinée, « Ars doloris » étant le témoignage d'une existence qui,

sous l'empire d'une mort imminente, en triomphe tout en l'accélérant. L'œuvre de Radu Stanca nous apparaît de la sorte comme « un acte de conscience », un « art poétique, retournant sans cesse aux propres racines, renaissant de ses propres cendres ».

L'univers poétique de l'auteur de *Corydon* se découvre dans l'essai de Ion Vartic des virtualités saisies aussi par d'autres exégètes ou mis en relief pour la première fois à présent : la théâtralité, le balladesque, le passéisme, l'esthétisme, l'orphisme, le substrat mythique, l'alexandrinisme, le romantisme sentimental, dominé par sa propension pour le baroque.

Si la poésie de Radu Stanca est caractérisée par une évidente théâtralité, son théâtre se remarque par des vertus poétiques. Dans l'étude signée par Vartic, la dramaturgie nous semble être, comme par ailleurs dans le volume de début, *Spectacol interior*, le terrain de référence préféré du critique, le domaine dans lequel son commentaire acquiert du brillant, les associations s'avérant surprenantes par la pertinence de l'observation. En ce sens, la page la plus éloquente de l'essai est, selon nous, la fine analyse de la pièce *Dona Juana*. Le critique obtient de bons résultats dans le plan de la démonstration aussi lorsqu'il définit le pathos tragique de *Oedip salvat* comme un pathos de la lucidité, le héros s'inscrivant dans la catégorie des personnages capables de forger tout seuls leur destin, des *clairvoyants*, libres de répondre de leurs faits. Si Jean Cocteau dans *La Machine infernale* ou Hofmannstahl, dans *Œdipus und Sphinx* déplace l'accent du mythe — du tragisme déchirant d'Œdipe à la recherche de la vérité aux éléments insignifiants, étranges, bizarres, qui suscitent le ridicule, transformant le héros en non-héros —, Radu Stanca fait la « lecture » du mythe d'Œdipe à travers le prisme de la foi sans bornes dans l'homme, dans sa probité, sa noblesse et sa dignité. Outre *Oedip salvat*, les drames *Dona Juana* et *Ostatecul* (L'Otage) — auxquels nous nous permettons d'ajouter aussi *Hora domnițelor* (La Ronde des princesses) — sont considérés avec raison par le critique comme étant les pièces les plus représentatives, atteignant presque à la perfection, de la dramaturgie de Radu Stanca.

En soumettant à une démarche critique aussi bien les pièces publiées en volume que celles restées en manuscrit, Ion

Vartie en souligne les nombreux éléments spécifiques : les symétries délibérées, parfois trop conventionnelles, leur jeu qui mène à la réversibilité du mécanisme dramatique, la discordance entre masque et identité, la présence aléatoire du conflit, l'exacerbation des héros et des situations, le substrat philosophique qui confère aux pièces la valeur de paraboles kierkegaardiennes, la fonction orphique de la parole, la tension baroque. Les vertus philosophiques de la dramaturgie de Radu Stanca permettent à l'essayiste de le situer dans l'immédiate proximité du théâtre de Camil Petrescu et de Lucian Blaga.

De celui qui écrit *Modalitatea estetică a teatrului* il est proche aussi par la passion pour la mise en théorie des préceptes de théâtre, étant, selon son commentateur, le théoricien de la tragédie pure dans la littérature roumaine. Il convient de signaler le fait que Radu Stanca se propose de discuter de la modernité de la tragédie et de sa résurrection au moment où des chercheurs vivant sur d'autres méridiens, tels que J. M. Domenach ou G. Steiner, étaient tentés par le même domaine. Pour Radu Stanca, note Vartie, la tragédie représente la « matrice formative du théâtre entier ». Sa résurrection à l'époque moderne n'est pas seulement un problème de rétrospective sentimentale mais aussi de perspective existentielle et philosophique. Considérée sous cette lumière, la représentation scénique de la tragédie implique, elle aussi, une interprétation de la part des acteurs, basée sur le « pathos nerveux », le pathos de la lucidité, le seul capable de transformer de simples abstractions en idées émotionnelles.

La vision esthétique de Radu Stanca sur la triade dramaturgie-metteur en scène-acteur, souligne avec raison le critique, a un évident caractère anti-pirandellien, puisqu'il n'y a pas de poésie dramatique en soi mais seulement une poésie dramatique destinée à la représentation, la substance du théâtre ne pouvant être que « littéraire-dramatique ». La dichotomie dramaturge-metteur en scène trouve une heureuse solution dans leur complicité créatrice, le metteur en scène étant « un poète second » dont « le poème est le spectacle ».

Animé d'une admiration toute naturelle pour ce troubadour fantasque, pénétré de ses incantations et harmonies poétiques, l'étude de Ion Vartie acquiert de l'in-

fluence et un caractère cantabile, devient métaphorique et infusée de lyrisme, mais pas au dépens de la sobriété et de la précision. L'exégète décante les valeurs authentiques, discerne ce qui est parachevé de ce qui ne l'est pas, en raison, tout d'abord, de sa destinée tragique qui imposa au poète une grande hâte et fébrilité et qui lui ravit le loisir et le calme nécessaires pour revoir et corriger ses écrits. « Le contact avec l'œuvre de Radu Stanca — conclut le critique — laisse la douloureuse impression d'un spectacle non achevé, terminé brusquement. » De toute manière, Radu Stanca demeure dans notre littérature « une voix qu'on ne saurait confondre, un poète » avec une modalité tonale propre, facilement reconnaissable dans n'importe quelle circonstance.

L'essayiste Ion Vartie nous offre dans son originale étude l'image sensible et convaincante d'une personnalité complexe et fascinante, assez peu connue jusqu'à présent. Certes, le critique ne s'est pas proposé une présentation exhaustive de l'homme imbu d'un charme ineffable que fut Radu Stanca, pas plus que de son incitante création. Ce qu'il nous offre, ce sont des repères sûrs et inédits, des portes ouvertes avec sagacité vers le déchiffrement de l'univers d'une œuvre aux facettes et significations insoupçonnées.

Elisabeta Munteanu

ILEANA BERLOGEA, *Teatrul american de azi*, Cluj-Napoca, Ed. « Dacia », 1978, 196 p.

Issu à la suite d'un long voyage d'études, le livre de Ileana Berlogea sur le théâtre américain d'aujourd'hui se propose d'être « une dissection sur l'horizontale dans l'espace américain, de l'Atlantique au Pacifique, du Golfe du Mexique aux Grands Lacs », un vaste tableau, une fresque plastique et colorée, « en marche », du théâtre américain actuel.

Le caractère de « journal de voyage » théâtral confère au livre dynamisme et force d'attraction, le lecteur le parcourant comme une véritable aventure spirituelle. Le nombre élevé de spectacles auxquels l'auteur a assisté (plus de 200), les rencontres et les discussions pleines de substance avec des personnalités marquan-

tes du théâtre américain, le contact direct avec le système de la pédagogie théâtrale des États-Unis, assurent au livre cette authenticité et acuité de l'observation qui permet à l'auteur de nuancer le phénomène théâtral américain d'aujourd'hui.

Comme point de départ, une recommandation essentielle : « Ne pas faire des comparaisons... la première condition pour comprendre les Américains ». Le théâtre américain de la dernière décennie est caractéristique pour sa structure spéciale, apparaissant comme un phénomène avec des particularités qui le différencient de la mentalité et de la structure du théâtre européen, formant une mosaïque dans laquelle coexistent des compagnies permanentes et des formations expérimentales.

Intéressantes nous semblent les mutations survenues, à commencer par un nouveau Broadway, alors que les « réformateurs » de l'art du spectacle sont devenus moins bruyants, d'aucuns s'étant même transformés en un souvenir. Des noms nouveaux sont apparus parmi les chercheurs de nouveautés, déclenchant de vives controverses par la création de codes théâtraux difficiles mais, paraît-il, parfois passionnants. La notion de « of Broadway » a récemment gagné droit de circulation dans la terminologie théâtrale américaine, désignant le phénomène des théâtres régionaux, tandis que les théâtres universitaires ne constituent pas seulement une nécessité pour le public américain, mais s'inscrivent assez souvent parmi les créations d'art authentique.

Le paysage du théâtre américain d'aujourd'hui comprend de nouveaux repères géographiques qui viennent de s'imposer sur la carte théâtrale : Mid West est pittoresque, mais aussi plus que cela, et Minneapolis est devenu le centre théâtral américain, où une première constitue un événement national, consigné par la presse tout entière.

Le mirage de la Californie a fait place à des expérimentations soutenues par l'idéal social et politique de quelques enthousiastes. Les Festivals Shakespeare — le phénomène Ashland — signifient l'enrichissement de traditions qui vénèrent le théâtre élisabéthain, éduquant aussi les jeunes créateurs en cet esprit.

Comblée par la multitude des impressions, la spécialiste systématise ses impressions, arrivant à certaines conclusions : le rapprochement du théâtre des grands problèmes sociaux de la contemporanéité,

par des moyens moins spectaculaires que dans les années '70, mais obtenus par suite d'un minutieux processus de décanage.

Au cours de son voyage théâtral, Ileana Berlogea découvre, avec son esprit de pénétration et son sens des nuances, le mécanisme caléidoskopique représenté par le théâtre américain d'aujourd'hui, son continu « devenir », déchiffrant avec l'œil du critique les limites et soulignant les valeurs et les ouvertures.

Nous estimons que le livre en sera un de référence pour tous ceux que le sort du théâtre contemporain concerne.

Ioana Mărgineanu

GEORGE BREAZUL, *Pagini din istoria muzicii românești* (Pages from the History of Romanian Music), București, Edit. muzicală, vol. I, 1966, 596 pages; vol. II, 1970, 256 pages; vol. III, 1974, 464 pages; vol. IV, 1977, 416 pages.

The initiative of the Musical Publishing House to put out the great editions of the most representative works of two great "chefs de file" of Romanian ethnomusicology, Constantin Brăiloiu and George Breazul, is praiseworthy, indeed. We wish to express our satisfaction at the highly deserving activity of putting into circulation the priceless texts due to Constantin Brăiloiu and George Breazul, even if the respective editions have got some shortcomings, than to wait endlessly for the fulfilment of a long series of "preliminary conditions".

We, therefore, rejoice in the publication of the main works and studies of musicology and ethnomusicology by George Breazul.

The first volume in the series, put out early in 1966, with an ample and deep-going introduction by Vasile Tomescu (comprising no less than 82 pages, with a presentation of the main elements, activities and achievements in George Breazul's life and work, accompanied by a fine analysis of his main productions and conceptions), includes several studies of the utmost importance among the works by George Breazul: *Muzica românească* (The Romanian Music — a study previously published by *Encyclopédie Fasquelle*, whose collaborator, alongside Constantin

Brăiloiu he was, *Valorificarea artistică a folclorului* (The Artistic Re-evaluation of Folk Music), *Lăutarii* (The Fiddlers — here among other things, George Breazul, is quite right in opposing the mechanical application to the different situations of the Romanian folk music, of Béla Bartók's findings on the Hungarian folk music and its peculiar aspects concerning the substantial splitting of the fiddlers' musical style into folk and popular style), *Unirea țărilor române și muzica* (The Union of the Romanian Countries and Music), *Alecsandri și muzica* (Alecsandri and Music), *Anton Pann* (here George Breazul insists, and with good reason, too on the Romanian musician's famous patriotic tune *Deșteaptă-te, române*—Wake up Romanian —, whose initial text had been *Din sânul mamei mele* — Since When I Was in My Mother's Womb — due to Grigore Alexandrescu, and not to Dimitrie Bolintineanu, as erroneously asserted in a recent work), *Ciprian Porumbescu* (here George Breazul lays due stress upon the composer's use of genuine Romanian folk music, unlike other musicologists, whose studies, although subsequent to George Breazul's, have dwelt too much upon the romantic and popular elements in the creations of this outstanding forerunner of modern Romanian music, when it is precisely his genuine folk Romanian vein that is essential to and characteristic of him and his music, in spite of his belonging to the romantic trend, the only one extant in his time); *Gavriil Musicescu* (it is worth mentioning that George Breazul is the first musicologist that has ever tried to clear up the once famous dispute between Gavriil Musicescu and George Dima, completely elucidated today by O. L. Cosma; he shows that George Dima's criticism of Gavriil Musicescu referred only to some shortcomings in the performance of the Metropolitan Choir of Jassy conducted and directed by Musicescu, during its tour to Transylvania and not to the “shepherds” — i.e. Romanian folk-songs”, as Gavriil Musicescu had most biasedly ventured to assert, when the dispute was reaching its climax); *Iacob Mureșianu*, *Eusebie Mandicevski*, *Kiriak și Vidu* (Kiriak and Vidu), *Alfonso Castaldi*, *Ion Nonna Otescu*, *Constantin C. Nottara* (here again it is worth noting that the keen musical sense of George Breazul has never allowed him to lay undue stress on the allegedly “French-

impressionistic influences” on the works of the last three composers); *Theodor Rogalski*, *Tiberiu Brediceanu*, *Ioan D. Chirescu*, *Sabin V. Drăgoi*, *Mihail Jora*, *George Enescu* (special mention deserves George Breazul's unique place among the outstanding exegetes of George Enescu's masterpieces, his insight being really most exquisite).

Volume II, issued in 1970, is foreworded most accurately and comprehensively by Gheorghe Firca. It comprises studies in musicology and ethnomusicology: *Muzica tracilor* (The Thracians' Music), *Muzica bisericească română* (The Romanian Church Music), *Ion Popescu-Pasărea*, *Un muzicant român peste hotare în secolul XIV* (A Romanian Musician's Career Abroad in the 14th Century), *Învățămîntul muzical în Principatele Românești* (The Musical Education in the Romanian Principalities), *Învățămîntul muzical în Țara Românească* (The Musical Education in Wallachia), *Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre* (Contributions to a Better Knowledge of the Past of Romanian Music) — the last three studies are most important investigations into the history of the Romanian music; the volume also comprises various analyses and concert reports, grouped under the title *Însemnări cu privire la creația muzicală românească* (Notes on the Romanian Musical Creation), which in spite of their sometimes too concise form, are written most judiciously, so that they still stand out as examples worth following even by to-day's musicologists.

Volume III, dated 1974, with as serious a preface as the preceding one, due again to Gheorghe Firca, is a collection of concert reports, notes on opera performances, presentations of interpreters, and of composers; George Breazul shows himself here as a great master of what is commonly called “musical journalism”, and one can fully asseverate that he ranks together with Mihail Jora, Constantin Brăiloiu, and Emanoil Ciomac, among the best Romanian musical critics of the inter-war and the post-war periods owing to his great seriousness, competence and chosen literary style.

Volume IV, edited in 1977, by the same Gheorghe Firca, who prefaces it, is concluding the presentation of the tremendous critical activity carried out by George Breazul; the great musicologist praised most heartily the worthy soloists

and conductors, also defining most sincerely as "desired... but undeserving guests" those foreign musicians who did not meet the Romanian audience's expectations by their rather poor performances. However, we wonder why the most important study *Muzica și standardizarea acustică* (Music and Acoustic Standardization) has been included here, although its right place would have been in one of the preceding volumes. The same holds true of the studies grouped under the general heading *Muzica universală* (Universal Music) — i.e. *Muzica primitivilor* (The Music of the Primitive), *Muzica pooarelor antice* (The Music of the Ancient), *Muzica primelor veacuri ale creștinismului* (The Music of the Early Ages of Christianity), *Muzica gregoriană* (Gregorian Music), *Muzica bizantină* (The Byzantine Music), *Muzica în timpul Renașterii* (The Music of the Renaissance), *Inceputurile operei* (The Beginnings of the Opera), *Muzica din secolul al XVIII-lea* (The Music of the 18th Century), *Haydn și mesajul creației sale* (Haydn and the Message of his Creation), *W. A. Mozart, Beethoven* — whose contents is quite different from that of the concert reports.

Generally speaking, we acknowledge the due place afforded, in all the four volumes, to George Breazul's most constant investigations into the Romanian music prior to the 19th century (whether folk, popular or cultivated); his first-rate contributions are well brought out, both as concerns the dissemination and the development of the old Romanian tunes along the ages and the gathering of precise and significant data from the earliest times of Romanian musical culture.

An as yet unsolved problem is that of George Breazul's supreme achievement in musicology and ethnomusicology, *Patrium Carmen*, and of his most valuable study *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice* (Current Ideas in the Investigation of the Folk Song. Pentatonic and Prepentatonic Modes). Will they be included in volume V, which seems to be ready now for print? If so, they will complete most adequately the "corpus" of the main studies in musicology and ethnomusicology due to George Breazul's pen. On the other hand, his book of *Colinde* (Carols) deserves special examination also for his famous dispute on the matter with Constantin Brăiloiu; when one analyses again

their exchange of opinions, one cannot but fully realize that these two "chefs de file" of Romanian ethnomusicology are completing each other in all their opinions and actions in spite of some subjective outbursts and of their mutual susceptibility. As in the case of Dima and Musicescu, the dispute is only about some details, not about the main general problems.

At any rate, the publication of George Breazul's studies in musicology and ethnomusicology, as well as that of the works of Constantin Brăiloiu, is an endeavour of cardinal importance, providing thus for the dissemination of their studies, and — *Nota Bene!* — their true opinions in one matter or another. Therefore, it is essential for all specialists in musicology and ethnomusicology to join their efforts and contribute to this worthy effort of the Musical Publishing House in Bucharest, supplying researchers with the texts by George Breazul and Constantin Brăiloiu as soon as possible. Of greatest urgency now is the availability of the texts — and that is why we are again extending our thanks to the Musical Publishing House for its permanent interest in this matter.

Constantin Stîhi-Boos

TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii* (Studies in ethnomusicology, organology, musicology), București, Edit. muzicală, 1978, 264 pages.

These studies by Tiberiu Alexandru are a general synthesis of the author's endeavours, as Tiberiu Alexandru has been and is, indeed, a most distinguished Romanian musicologist and ethnomusicologist, a former pupil of Constantin Brăiloiu (whose first-rate scientific contributions are dealt with at length in the book); the studies, grouped together in this volume, are highly characteristic of Tiberiu Alexandru's life and activity as a folk music researcher, having been conceived and written in their first versions between 1937 and 1976.

Of course, the most numerous and the amplest studies are those in *Ethnomusicology* (pp. 9–149), this heading covering no less than nine titles: "The Romanian

Folk Music", "The Romanian Folk Song", "The Folk Music from the Banat", "The Romanian Doina and Comparative Studies in Folk Music", "Constantin Brăiloiu (1893–1958)", "Constantin Brăiloiu and the Turning to Account of Folk Music Recordings", "Constantin Brăiloiu's Contribution to the Collection and Re-evaluation of Folk Music from Bihor District", "Constantin Brăiloiu and Studies in Folk Music from Gorj District", "Béla Bartók and the Romanian Folk Music". The first of these makes an approach to the world of the Romanian folk music, with its specific aspects and problems; the second, although initially also meant for popularization has, nevertheless, grown afterwards into an ample analytical presentation, often most subtle, of the real aspects extant within the musical means of expression, so specific to the Romanian folk song. There follow two "mini-monographs" of the utmost importance; one of them deals with the folk music from the Banat (the author's own native province), whereas the other dwells on the doina – taken this time as a musical, not literary, genre, there being indeed, a difference between them, either of the two "mini-monographs" comprising thorough analyses of the musical phenomena they describe.

Since the author, as already shown, was one of Constantin Brăiloiu's pupils, it is but natural that a rather great number of pages in the book should be devoted to the Professor's personality and activity in the field of folk music and to the legacy left by him to his followers. Tiberiu Alexandru, in his turn, is ever carrying out folk music researches, according to the example and the precepts set by his great teacher. The life and the works of the Professor, who was such a prominent and brilliant representative of Romanian efforts in the field of world ethnomusicology, are given due attention and analysed accordingly. Besides the synthesis proper, Tiberiu Alexandru resumes at length his mentor's methods, ideas, conceptions and so on, and the way he has put them into practice, on strictly scientific grounds, in his own collections and recordings of folk music; he dwells a lot also on the great and close friendship between Constantin Brăiloiu and Béla Bartók, visible chiefly in their close co-operation, as expressed in the letters exchanged between them concerning several

important additional materials and improvements to the projected 2nd edition of Béla Bartók's *Cîntece populare românești din comitatul Bihor* (Romanian Folk Songs from Bihor District); all the suggestions made by Constantin Brăiloiu were afterwards followed by the great Hungarian composer and ethnomusicologist, who included them, together with his fully revised version of the *Romanian Folk Songs from Bihor District* into his posthumous work *Romanian Folk Music*; the last analytical presentation about his teacher deals with Constantin Brăiloiu's collections of folk music coming from Gorj District.

The last study in ethnomusicology deals with the first-rate contributions due to Béla Bartók as concerns both the collections and the knowledge of the Romanian folk music in the world; it points to the great musical and scientific merits in this respect of the great Hungarian composer, dwelling, most rightly too, on the first-rate importance and significance of his studies and collections highly valuable even to-day.

The second part of the book, *Organology* (pp. 152–238) comprises only three studies: "The 'Tilincă' – the Shepherd's Pipe – a Very Ancient Folk Music Instrument of the Romanians", "The Romanian Panpipe", "The Violin Used as a Folk Music Instrument"; these studies, however, owing to their great significance, represent the focal point of the whole book. As known, Tiberiu Alexandru is the author of a capital work in Romanian folk organology, *Instrumente muzicale ale poporului român* (1956) (Musical Instruments of the Romanian People); the three studies gathered here are most successfully completing the presentation of these instruments made in Tiberiu Alexandru's previous book, as major contributions to historiography giving descriptive aspects and analytical findings with greatest accuracy and finesse, showing us the author at his best; there is not any single significant detail omitted as concerns the past, the repertoire, the making, the sounds of these instruments, the folk instrumentalists playing or blowing them, or the records in which their sounds can be heard.

The third part of the book is devoted to *Musiology* proper (pp. 239–251) and comprises two titles: "Antoniou Sequens" and "George Enescu's Recordings from 1943–

Contributions to the List of the Enescu Records". The former study is a most welcome presentation in homage of Antoniu Sequens (1865–1938), a musician who, though coming from another country had, nevertheless, understood and known well (like Flechtenmacher, Caudella and Wiest before him) how to become a true Romanian musician; he identified himself almost completely with the Romanian music and although his talent was rather modest, he nevertheless deserves an honourable place in a history of the Romanian music.

The last study deals with the efforts made in 1943 of recording some works by George Enescu and Dinu Lipatti, played by the authors themselves; these efforts eventually yielded a few "unique" records, of which some have been recovered and utilized afterwards. Here again Tiberiu Alexandru's contribution is most interesting and worth studying.

Of course, there are also a few "uneven" episodes in the book. For instance, one would have liked better to see some studies keeping abreast of time, by means of a new elaboration, not by a few additional footnotes (e.g. the study on folk music, on the 'doina', the one depicting Constantin Brăiloiu's collections of folk music from Gorj District, or even those about Antoniu Sequens and George Enescu). However, the reader's general impression is a very favourable one, due to subtle analyses, to the rich historical or bibliographical data, numerous and accurate musical examples and illustrations, list of records and name index. Therefore, one can assert, in all certainty, that Tiberiu Alexandru's *Studies in Ethnomusicology, Organology and Musicology* is a most successful publication of the Musical Publishing House in Bucharest.

Constantin Stîhi-Boos

- VASILE ALECSANDRI, *Opere*, 5, TeĂtre, texte choisi et Ătabli, notes et variantes par Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucurest, Ed. Minerva, 1978, 924 p. (collection « Scriitori romăni »).
- RADU BELIGAN, *Luni, marți, miercuri*, Bucurest, Ed. Eminescu, 1978, 214 p.
- ILEANA BERLOGEA, *Teatrul american de azi*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, 186 p.
- ANNY BRAESKI, *Cu grimonul pe oglindă*, amintiri din teatru, Jassy, Ed. Junimea, 1978, 288 p.
- OTILIA CAZIMIR, *Scrieri despre teatru*, Jassy, Ed. Junimea, 1978, 261 p.
- JUSTIN CEUCA, *Zaharia Bărsan*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, 269 p.
- N. DAVIDESCU, *Poezii, proză, teatru*, Bucurest, Ed. Minerva, 1978, 860 p.
- MIHAI EMINESCU, *Opere*, vol. IV, TeĂtre, Édition critique, notes et variantes par Aurelia Rusu, étude introductive par George Munteanu, Bucurest, Ed. Minerva, 1978, 690 p. (collection « Scriitori romăni »).
- CAROL ISAC, *Teatrul și viața*, Jassy, Ed. Junimea, 1978, 144 p.
- Istoria Teatrului Național din Craiova*, Craiova, Ed. Scrisul romănesc, 1978, 450 p.
- HORIA LOVINESCU, *Teatru*, vol. I—II, Bucurest, Ed. Eminescu, 1978, 600 p.
- IOAN MASSOFF, *Teatrul romănesc*, vol. VII, Bucurest, Ed. Minerva, 1978, 700 p.
- VICU MÎNDRA, *Jocul situațiilor dramatice*, București, Ed. Eminescu, 1978, 260 p. (collection « Masca »).
- O antologie a dramaturgiei romănești 1944—1977*, vol. I: Teatrul de inspirație contemporană; vol. II: Teatrul de inspirație istorică, étude introductive et notes: Valeriu Răpeanu, Bucurest, Ed. Eminescu, 1978, 1016 p.
- DUMITRU SOLOMON, *Fata morgana. Scene din viața unui bădăran*, Bucurest, 1978, 160 p.
- SŪTŌ ANDRĂS, *Harom drăma*, Bucurest, Ed. Kriterion, 1978, 200 p.
- TRAIAN ȘELMARU, *Acte și antracte*, Bucurest, Ed. Eminescu, 1978, 192 p. (collection « Masca »).
- ION TOBOȘARU, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, 348 p.
- ION VARTIC, *Radu Stanca — poezie și teatru*, Bucurest, Ed. Albatros, 1978, 261 p. (collection « Contemporanul nostru »).

MUSIQUE

- TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organoilogie, muzicologie. Studii*, Bucurest, Edit. muzicală, 1978, 264 p.
- PETRE BRĂNCUȘI, *Muzica romănească și marile ei primeniri*, 1^{er} vol., Bucurest, Edit. muzicală, 1978, 360 p.
- TEODOR T. BURADA, *Opere*, III^e vol., édition critique par Viorel Cosma, Bucurest, Edit. muzicală, 1978, 264 p.
- GHEORGHE CIOBANU, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI—XIX*, Bucurest, Edit. muzicală, 1978, 264 p. (collection « Izvoare ale muzicii romănești », II).
- PAUL LEU, *Ciprian Porumbescu*, II^e édition, revue, Bucurest, Edit. muzicală, 1978, 220 p.
- RADU NĖGREANU, *Alfred Mendelsohn*, Bucurest, Edit. muzicală, 1978 136 p.
- SIGISMUND TODUĂ, *Formele muzicale ale Barocului in operele lui J. S. Bach*, III^e vol. Écrit en collaboration avec Vasile Herman, 1978, 326 p.
- ZENO VANCEA, *Creația muzicală romănească in secolele XIX—XX*, II^e volume, Bucurest, Edit. muzicală, 1978, 404 p.

- VASILE ALECSANDRI, *Opere*, 5, Théâtre, texte choisi et établi, notes et variantes par Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucarest, Ed. Minerva, 1978, 924 p. (collection « Scriitori români »).
- RADU BELIGAN, *Luni, marți, miercuri*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1978, 214 p.
- ILEANA BERLOGEA, *Teatrul american de azi*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, 186 p.
- ANNY BRAESKI, *Cu grimonul pe oglindă*, amintiri din teatru, Jassy, Ed. Junimea, 1978, 288 p.
- OTILIA CAZIMIR, *Scrieri despre teatru*, Jassy, Ed. Junimea, 1978, 261 p.
- JUSTIN CEUÇA, *Zaharia Bârsan*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, 269 p.
- N. DAVIDESCU, *Poezii, proză, teatru*, Bucarest, Ed. Minerva, 1978, 860 p.
- MIHAI EMINESCU, *Opere*, vol. IV, Théâtre, édition critique, notes et variantes par Aurelia Rusu, étude introductive par George Munteanu, Bucarest, Ed. Minerva, 1978, 690 p. (collection « Scriitori români »).
- CAROL ISAC, *Teatrul și viața*, Jassy, Ed. Junimea, 1978, 144 p.
- Istoria Teatrului Național din Craiova*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1978, 450 p.
- HORIA LOVINESCU, *Teatru*, vol. I—II, Bucarest, Ed. Eminescu, 1978, 600 p.
- IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc*, vol. VII, Bucarest, Ed. Minerva, 1978, 700 p.
- VICU MÎNDRA, *Jocul situațiilor dramatice*, București, Ed. Eminescu, 1978, 260 p. (collection « Masca »).
- O antologie a dramaturgiei românești 1944—1977*, vol. I: Teatrul de inspirație contemporană; vol. II: Teatrul de inspirație istorică, étude introductive et notes: Valeriu Răpeanu, Bucarest, Ed. Eminescu, 1978, 1016 p.
- DUMITRU SOLOMON, *Fata morgana. Scene din viața unui bădăran*, Bucarest, 1978, 160 p.
- SŪTŌ ANDRĂS, *Harom drăma*, Bucarest, Ed. Kriterion, 1978, 200 p.
- TRAIAN ȘELMARU, *Acte și antracte*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1978, 192 p. (collection « Masca »).
- ION TOBOȘARU, *Principii generale de estetică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1978, 318 p.
- ION VARTIC, *Radu Stanca — poezie și teatru*, Bucarest, Ed. Albatros, 1978, 261 p. (collection « Contemporanul nostru »).

MUSIQUE

- TIBERIU ALEXANDRU, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, Bucarest, Edit. muzicală, 1978, 264 p.
- PETRE BRÂNCUȘI, *Muzica românească și marile ei primeniri*, 1^{er} vol., Bucarest, Edit. muzicală, 1978, 360 p.
- TEODOR T. BURADA, *Opere*, III^e vol., édition critique par Viorel Cosma, Bucarest, Edit. muzicală, 1978, 264 p.
- GHEORGHE CIOBANU, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI—XIX*, Bucarest, Edit. muzicală, 1978, 264 p. (collection « Izvoare ale muzicii românești », II).
- PAUL LEU, *Ciprian Porumbescu*, II^e édition, revue, Bucarest, Edit. muzicală, 1978, 220 p.
- RADU NEGREANU, *Alfred Mendelssohn*, Bucarest, Edit. muzicală, 1978 136 p.
- SIGISMUND TODUȚĂ, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, III^e vol. Écrit en collaboration avec Vasile Herman, 1978, 326 p.
- ZENO VANCEA, *Creația muzicală românească în secolele XIX—XX*, II^e volume, Bucarest, Edit. muzicală, 1978, 404 p.